

LUIZA DOS SANTOS SOUZA

**BI-TRADUÇÃO DO LIVRO PRIMEIRO DOS *AMORES* DE OVÍDIO: REFLEXÕES  
SOBRE DOIS MODOS DE VERTER O DÍSTICO ELEGÍACO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Paraná, como  
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em  
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves.

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Souza, Luiza dos Santos

Bi-tradução do livro primeiro dos *Amores* de Ovídio: reflexões  
sobre dois modos de verter o dístico elegíaco / Luiza dos Santos  
Souza – Curitiba, 2016.

211 f.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas  
da Universidade Federal do Paraná.

1. Castilho, José Feliciano de, 1810-1879. 2. Mendes, Odorico,  
1799-1864. 3. Poesia portuguesa – Literatura latina. 4. Poesia –  
Tradução e interpretação. I.Título.

CDD 871.1



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima trigésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **LUIZA DOS SANTOS SOUZA**. No dia trinta de março de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Rodrigo Tadeu Gonçalves, Presidente, João Angelo Oliva Neto e Alessandro Rolim de Moura designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “BI-TRADUÇÃO DO LIVRO PRIMEIRO DOS *AMORES* DE Ovídio: REFLEXÕES SOBRE DOIS MODOS DE VERTER O DÍSTICO ELEGÍACO”, apresentada por **LUIZA DOS SANTOS SOUZA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Rodrigo Tadeu Gonçalves retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia trinta de março de dois mil e dezesseis.

Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

Dr. João Angelo Oliva Neto

Dr. Alessandro Rolim de Moura

Luiza dos Santos Souza



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **LUIZA DOS SANTOS SOUZA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Rodrigo Tadeu Gonçalves, João Angelo Oliva Neto e Alessandro Rolim de Moura arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "BI-TRADUÇÃO DO LIVRO PRIMEIRO DOS AMORES DE OVÍDIO: REFLEXÕES SOBRE DOIS MODOS DE VERTER O DÍSTICO ELEGÍACO".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Presidente)		Aprovada
Dr. João Angelo Oliva Neto		Aprovada
Dr. Alessandro Rolim de Moura		Aprovada

Curitiba, 30 março de 2016.

Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora

*Para o Robson.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Robson, que dividiu comigo esta aventura, meus momentos de júbilo e de frustração, e vai dividir muitos outros.

Aos meus pais, Manoel e Marta; à minha irmã-bebê Clara, que encheu meu tempo livre de “fofidão”; à minha irmã Isabel, que está quase sabendo tudo de métrica, ao meu cunhado Luiz; ao meu avô Ary, à minha madrinha Mônica (Dinda Doida) e ao tio José Carlos: foi bom ter o apoio de vocês.

À Andressa e à Rosalia, que me deram suporte em todos os momentos.

Aos amigos de Curitiba, José Olivir, Vivianéli, Paulo, Jonathan. Aos amigos e colegas da UNESP-Araraquara, especialmente Leandro, Joana, Livia e Mariana, pela parceria de tantos anos e tantos congressos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, que acreditou no potencial deste trabalho e me acompanhou durante esse extenso processo.

Ao Prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura, que acompanhou a avaliação deste trabalho desde a homologação do projeto até a qualificação, contribuindo com observações específicas que em muito enriqueceram este texto e sendo um importante leitor na fase crítica de finalização deste trabalho, além de ter aceitado participar da defesa como membro da banca.

Ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, que viu esta ideia nascer em forma de monografia de graduação, contribuiu com observações muito contundentes na qualificação deste trabalho e aceitou fazer parte da banca de defesa como suplente.

Ao Prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto, que se interessou pela nossa proposta e aceitou compor a banca de defesa, trazendo enriquecedoras observações para este trabalho e para pesquisa futura.

À Gestão do Colégio Suíço-Brasileiro, que me apoiou em questões administrativas durante a fase crítica deste trabalho. Aos meus coordenadores Carlos Machado e Alistair Summers, pelo apoio. Aos meus colegas professores e aos meus alunos, do Colégio Suíço-Brasileiro, e aos meus alunos de latim do Celin-UFPR, pela torcida intensa e pelos memes nas redes sociais.

Aos tradutores de obras greco-latinas para a língua portuguesa, especialmente o Curioso Obscuro.

À CAPES e ao CNPq, pelo fomento em boa parte desse processo.

## RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade apresentar pesquisa a respeito de duas vertentes modernas de tradução poética, centrada nos *Amores* de Ovídio. Para isso, discorre-se sobre o metro do texto de partida, o dístico elegíaco, características do texto ovidiano e pressupostos de teoria da tradução. Após isso, comentam-se traduções de alguns poemas latinos em metros tradicionais portugueses, dentre elas a dos *Amores* de Antonio Feliciano de Castilho, as de Odorico Mendes até trabalhos publicados mais recentemente. Percebeu-se uma tendência de utilização de dodecassílabo seguido de decassílabo – dois versos muito tradicionais em português – como alternativa para dístico elegíaco. Em seguida, esse modelo de tradução foi confrontado com a apresentação de trabalhos que procuram emular o ritmo do texto de partida, recorrendo à correspondência entre longas latinas e tônicas portuguesas. Esse modelo também tem longa tradição, desde experimentos do século XIX a Carlos Alberto Nunes, no século XX, e teses, dissertações e trabalhos recentes publicados no século XXI. Depois de se discutirem esses dois modos de traduzir, apresenta-se dupla tradução do livro primeiro dos *Amores* de Ovídio, procurando diferir apenas em opções de metro: tom, escolha vocabular e outros critérios, dentro das possibilidades de cada escolha tradutória, foram mantidos o mais próximos possível. Seguem comentários e notas de tradução, além de uma apreciação crítica deste trabalho dentro da história da tradução dos clássicos no Brasil.

**Palavras-chave:** tradução poética, metros portugueses, versos com emulação do ritmo, dístico elegíaco, Ovídio.

## ABSTRACT

This Master's thesis presents two modern models of poetic translations, focused on Ovid's *Amores*. We discuss the original Latin meter, the elegiac couplet, some aspects of Ovid's production and key concepts for us about translation criticism. After that, we present and discuss other poetic translations, from Latin into Portuguese, using traditional Portuguese poetic forms, from Antonio Feliciano de Castilho, Odorico Mendes, until texts published recently. It is a fact that there is a clear tendency to translate the elegiac couplet with 12- and 10-syllable verses – very traditional poetic forms in Portuguese. This model is compared with the presentation of works in which translators emulate the original rhythm, using stressed syllables in Portuguese in the place of *princeps* long syllables in Latin. This method also has a long tradition in Portuguese, from some experiments in the 19<sup>th</sup> century, to Carlos Alberto Nunes, in 20<sup>th</sup> century, and theses and essays published in the 21<sup>st</sup> century. After discussing these two ways of translating Latin into Portuguese, we offer a dual-translation of Book I of Ovid's *Amores*, focusing on the rhythmical choices: similarity in tone, vocabulary choices and other criteria, respecting the possibilities offered by both translation choices, were maintained as far as possible. Finally, we provide a commentary on the texts and on translation choices, as well as a critical appreciation of the work in relation with the translation history of Classics in Brazil.

**Keywords:** poetic translation, Portuguese metrics, emulative verses, elegiac couplet, Ovid.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. PONTOS DE PARTIDA.....</b>	<b>16</b>
<b>3. ELEGIA AMOROSA ROMANA: OVÍDIO, MÉTRICA E GÊNERO .....</b>	<b>21</b>
3.1. OVÍDIO.....	21
3.2. ORIGENS DO DÍSTICO ELEGÍACO .....	23
3.3. UM POUCO DE MÉTRICA GREGA.....	28
3.4. A IMPORTAÇÃO DE ESTRUTURAS PELOS ROMANOS .....	33
3.5. DÍSTICO ELEGÍACO LATINO: MAIS DETALHES .....	36
3.6. MAIS CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO .....	39
<b>4. MÉTRICA PORTUGUESA &amp; TRADUÇÃO DE POESIA CLÁSSICA.....</b>	<b>43</b>
4.1. CASTILHO E TRADUÇÃO DOS AMORES.....	43
4.2. ODORICO MENDES E TRADUÇÃO DOS ÉPICOS.....	52
4.3. TRADUÇÕES DE LÍRICA E POEMAS NÃO ÉPICOS MODERNAS.....	58
<b>5. POSSIBILIDADES DE EVOCÇÃO DO RITMO ANTIGO .....</b>	<b>77</b>
5.1. CARLOS ALBERTO NUNES .....	77
5.2. HEXÂMETRO DATÍLICO EM PORTUGUÊS .....	80
5.3. METROS NÃO ÉPICOS EM PORTUGUÊS.....	94
5.4. OUTRAS DISCUSSÕES ACADÊMICAS .....	100
<b>6. PARÂMETROS DA BI-TRADUÇÃO.....</b>	<b>106</b>
<b>7. RESULTADOS.....</b>	<b>112</b>
7.1. TRADUÇÃO EM METRO TRADICIONAL .....	112
7.2. TRADUÇÕES COM EMULAÇÃO DO RITMO ANTIGO .....	136
<b>8. COMENTÁRIOS .....</b>	<b>160</b>
<b>9. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>185</b>
<b>10. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>188</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>193</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho origina-se em discussão iniciada por monografia produzida no ano de 2012 e defendida em 2013 para a conclusão do Bacharelado em Letras Latim: estudos literários na Universidade Federal do Paraná. Nela, realizou-se uma tradução de todo o livro primeiro dos *Amores* de Ovídio, acompanhada de um comentário focado na relação estrutural e posicional dos poemas dentro desse livro. Em tal tradução apresentaram-se, como possibilidade de tradução para o dístico elegíaco, metro dessa obra ovidiana, versos dodecassílabos, para o hexâmetro datílico, e decassílabos, para o pentâmetro datílico, procurando emular a alternância entre os dois tipos de versos por meio de metros considerados tradicionais em português.

No projeto original apresentado ao processo seletivo para este Programa de Pós-graduação em Letras, pretendia-se estender o recorte para os dois outros livros dos *Amores* de Ovídio, o que teria por objetivo produzir, futuramente, uma tradução poética integral para as três partes dessa obra ovidiana, acompanhada de um estudo focado nos aspectos editoriais, ou seja, nas relações entre os poemas dentro da obra e nas situações em que o seu posicionamento dentro do livro não é aleatório, mas fruto de uma concepção como um conjunto, não como mera antologia poética.

Entretanto, algumas modificações no viés da análise foram realizadas durante o primeiro ano do mestrado, de modo que há algumas alterações importantes no projeto que cabe explicar aqui. Primeiramente, uma das indagações constantes recebidas a respeito das escolhas tradutórias tinha a ver com a opção por metros tradicionais em português. Isso ocorreu pelo fato de que o metro em latim funciona de maneira bastante diferente do metro português, gerando questões a respeito de qual escolha tradutória seria mais fecunda para apontar a questão do metro: se a possibilidade em versos de 12 e 10 sílabas métricas em português, ou alguma outra que tentasse a emulação do metro antigo com base em mais critérios. Um dos problemas, como veremos, é o fato de o dístico elegíaco ter variadas possibilidades em termos de número de sílabas, geradas pelas substituições dentro de sua estrutura interna. Como seria possível dar conta dessa variação por meio de uma escolha que, ainda que tenha trazido resultados tradutórios satisfatórios no trabalho do qual partimos, fica limitada ao fato de a metrificação tradicional portuguesa apresentar um número de sílabas poéticas fixo por verso? Essa discussão será aprofundada em seguida, conforme discutirmos as características do dístico elegíaco e algumas de suas possibilidades de tradução ao longo do tempo.

Várias escolhas diferentes foram realizadas em épocas diversas para dar conta dessa problemática. Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) respondeu a ela com uma tradução poética em metros variados, de redondilhas maiores e menores a decassílabos, com o objetivo de traduzir Ovídio tal como se o poeta latino fosse um romântico português. Já José Paulo Paes (1926-1998) optou por traduzir, também poeticamente, em versos de 14 e de 12 sílabas, mantendo uma diferença de tamanho regular entre as contrapartes do hexâmetro e do pentâmetro, algo que Castilho não valorizou e que, como será visto, é importante para os elegíacos e, especificamente, para o livro primeiro dos *Amores*. Por outro lado, a monografia da qual o presente projeto deriva apresentou como opção versos de 12 e 10 sílabas, uma escolha espacialmente mais curta, portanto, do que aquela proposta por Paes. Isso gerou o uso de diversas soluções para possibilitar resultados interessantes na tradução, mantendo o número de versos e o tipo de elocução ou registro de linguagem do texto de partida em um metro espacialmente menor. Recriar diversos efeitos de Ovídio dentro dessa escolha foi, como veremos, um grande desafio.

A partir daí, iniciou-se uma reflexão a respeito de outras possibilidades métricas que pudessem contemplar a diferença clara de tamanho e de ritmo presentes entre hexâmetro e pentâmetro datílicos e, principalmente, tentar emular um aspecto que muitas vezes não fica evidente na tradução em metro tradicional, que é o efeito rítmico proporcionado pela quantidade no metro latino. É com base nessa discussão que se constrói a presente dissertação.

Como boa parte dos questionamentos recebidos durante a monografia de que parte este trabalho foram a respeito das justificativas para a escolha do metro na tradução, e tais preocupações permaneceram quando do início do trabalho com a dissertação, resolveu-se que seria feita uma bi-tradução do livro primeiro dos *Amores*. Para que de fato se possa escolher um metro, é importante estar ciente dos efeitos que podem ser gerados por meio dessa escolha no texto traduzido, de modo a ficar com aquela que seja mais conveniente para os propósitos tradutórios. Assim, este trabalho irá apresentar duas traduções. Procuramos manter, tanto quanto possível, que a única variável entre elas fosse o metro – tradicional português ou com tentativa de emulação da quantidade. Os critérios de escolha vocabular, tom, visada de interpretação do tradutor sobre o texto de partida (porque ambas as traduções serão realizadas pelo mesmo indivíduo) permanecerão os mesmos. Isso poderá ilustrar como a alteração do elemento métrico pode gerar diversas possibilidades de efeitos literários, e o foco deste trabalho será justamente nessas mudanças.

Traduzir o primeiro livro dos *Amores*, com acompanhamento de comentários críticos sobre o autor e os poemas escolhidos para esse trabalho, contribuirá para a crítica da obra elegíaca de Ovídio e fornecerá mais uma opção de acesso a esses poemas para os leitores que, mesmo sem a possibilidade de estudo direto do texto de partida, pelo não contato com o latim, apreciam a leitura de um texto com preocupações poéticas, acompanhado de estudo crítico. Além disso, configurando-se como uma dupla tradução, a dissertação também contribuirá para as discussões realizadas no âmbito da teoria de tradução, principalmente no que concerne à tradução poética e à teoria literária.

Vários trabalhos recentes foram publicados a respeito dos *Amores*, com destaque para a tradução do livro primeiro realizada por Lucy Ana de Bem (2010) e o volume com tradução integral dos *Amores* e da *Arte de amar* feita por Carlos Ascenso André (2011), além da recentíssima tradução poética integral dos *Amores* de Guilherme Horst Duque (2015) e trabalhos em progresso nas universidades. É importante ressaltar que o enfoque deste projeto de pesquisa é para as características poéticas do texto de Ovídio, como aspectos métricos, sonoros e outros efeitos utilizados pelo poeta latino. A questão aqui é explorar e evidenciar esses aspectos no texto traduzido, o que vai ser determinante para o nosso recorte de comentários a traduções brasileiras e portuguesas de textos que, em latim, apresentavam-se em hexâmetros e pentâmetros datílicos.

A tradução pode ser vista, fora de determinados círculos especializados em tradução literária, como uma atividade exclusivamente técnica, excessivamente dependente do texto de partida e que não envolveria criação literária, mas simplesmente um processo mecânico de correspondências. A opção por traduzir se dá pelo fato de que essa atividade, ao contrário do que aquela visão aponta, também possui características criativas, além de ser uma forma de crítica, visão que é defendida por Haroldo de Campos em *Da tradução como criação e como crítica* (1992) e por Antoine Berman em *Toward a translation criticism: John Donne* (2010), entre outros autores, já que as soluções escolhidas no poema em português evidenciarão um determinado modo de leitura do texto de Ovídio. Outros aspectos críticos serão abordados no estudo que acompanhará a tradução, de forma a discutir aspectos da composição do poeta romano que se destacam nos poemas escolhidos, e a maneira pela qual escolhemos tratá-los em português.

Dessa forma, o trabalho coloca-se como uma abertura à discussão sobre as possibilidades de efeitos produzidos por diferentes metros em um texto poético e consequências disso para a produção de traduções poéticas de textos de literatura greco-latina

em português. O trabalho insere-se também em uma grande quantidade de discussões acadêmicas a respeito de métrica, algumas delas a serem abordadas daqui para diante.

Inicialmente, serão colocadas algumas concepções de teoria de tradução que serviram como norte para diversos aspectos deste trabalho. É importante ressaltar que a presente dissertação não se coloca como uma exaustiva discussão teórica a respeito de temáticas tradutórias, mas a teoria se põe a serviço deste trabalho para sistematizar alguns aspectos que não podem ser perdidos de vista, que serão discutidos no capítulo 1. Este encerra-se com a formalização do objetivo deste trabalho..

Após esses pontos de partida, no capítulo 2 será discutida a origem do dístico elegíaco, metro utilizado pelo autor em foco, Ovídio, e por uma grande quantidade de poetas greco-latinos durante um intervalo temporal bastante extenso. O foco da questão está em demonstrar como a organização poética em gêneros literários estava, tanto na literatura grega como na latina, frequentemente tão ligada à escolha do metro quanto da matéria a ser exposta no poema. Depois, será realizada uma apresentação do poeta Ovídio, demonstrando a sua importância para essa discussão, uma vez que as características inovadoras e metapoéticas de sua obra favoreceram que seus poemas frequentemente mostrassem uma discussão sobre a natureza do metro e do próprio gênero elegíaco.

Em seguida, dois capítulos serão reservados para discussões de questões sobre a tradução poética de literatura greco-latina em português. O primeiro deles colocará em foco o trabalho com a métrica tradicional portuguesa, isto é, aquela baseada em número de sílabas e distribuição mais ou menos fixa de tônicas. Já o capítulo subsequente focará em trabalhos recentes com esta que se apresenta neste trabalho como tradução em metro que tenta recriar o ritmo dos metros clássicos e evidenciar as suas possibilidades de substituição e outras questões estruturais, o que é dificultado na métrica tradicional portuguesa, por ser baseada, entre outras coisas, em número fixo de sílabas poéticas.

O capítulo sobre métrica tradicional abre-se com a apresentação do tratado do literato português Antônio Feliciano de Castilho sobre métrica, que em vários aspectos sistematizou os metros portugueses em termos de nomenclatura, métodos de contagem de sílabas, entre outros. Em seguida, haverá um comentário sobre as traduções dos épicos greco-latinos realizadas pelo maranhense Manuel Odorico Mendes em versos decassílabos, um metro épico canônico em língua portuguesa. Depois, apresentam-se dois trabalhos com concepções bastante opostas de tradução, mas ambos baseados em metros portugueses tradicionais – variados – para a tradução do dístico elegíaco. Assim, volta à baila o trabalho de Antônio Feliciano de Castilho, que realizou uma tradução poética completa dos *Amores*, e integra a

discussão a tradução dos poemas de Tibulo, além de poemas esparsos de Catulo e Propércio, realizada por um português de pseudônimo Curioso Obscuro – que não parece aprovar muito o trabalho de Castilho, inclusive. O último item em pauta neste capítulo será de traduções um pouco mais modernas de poemas latinos não épicos, seja em dísticos elegíacos, seja em hexâmetros datílicos. Integram essa discussão a tradução de alguns poemas dos *Amores* realizada por José Paulo Paes nos anos 1990, o trabalho de Guilherme Gontijo Flores com os poemas de Propércio, a tradução de João Ângelo Oliva Neto dos poemas de Catulo, a tradução das *Bucólicas* de Virgílio por Raimundo Carvalho, a tradução das elegias de Tibulo por João Paulo Matedi Alves e a já citada tradução integral dos *Amores* de Guilherme Duque.

O capítulo seguinte focará nas traduções que usam a alternância entre tônicas e átonas como um modo de recuperar características métricas do texto de partida, e a discussão abre com a apresentação do trabalho de Carlos Alberto Nunes com a tradução dos épicos greco-latinos, que em grande medida abriu caminho para a experimentação métrica na tradução de poesia clássica realizada nos últimos anos. Posteriormente, será realizada uma discussão sobre vários trabalhos anteriores a ele de recriação do hexâmetro datílico em português, colocando-se como ponto de partida para as possibilidades de modos de realizar a nossa segunda possibilidade de tradução. As discussões seguem com as possibilidades colocadas para a recriação do dístico elegíaco, que trazem o pentâmetro datílico junto ao hexâmetro, apresentando desafios próprios. Essa seção do trabalho finda ao apresentar algumas discussões ocorridas no âmbito acadêmico sobre a recriação métrica, demonstrando o tipo de questionamento em que se insere a presente dissertação.

Posteriormente, inicia-se a segunda fase do trabalho, de resultados, com um capítulo preparatório para a bi-tradução, apresentando os parâmetros escolhidos para cada uma delas. Serão discutidos em particular os critérios de escolha do uso vocabular em ambos os textos, que serão de partida os mesmos, e depois os critérios para a escolha de cada um dos dois tipos de metro utilizados. É importante ressaltar que o componente métrico não é isolado das demais características poéticas, mas estabelece com elas uma relação de interdependência, embora tenhamos pretendido inicialmente manter o metro como única variante entre as traduções, o que não se mostrou possível – parte do desenvolvimento dessa pesquisa foi justamente avaliar como poderíamos lidar com as consequências geradas no todo do texto pela alteração da escolha métrica. O item final tratará das balizas utilizadas para resolver alguns dos problemas de tradução apresentados em ambos os textos. Serão utilizadas diretrizes tão próximas quanto possível nos dois para problemas da mesma natureza, e para questões particulares, uma operação caso a caso.

O capítulo subsequente será todo para a apresentação dos quinze poemas do livro primeiro dos *Amores* de Ovídio. Ambas as traduções serão apresentadas, uma seguida da outra, mas não se apresentará o texto de partida no interior do texto, embora esteja disponível como anexo. A edição do texto de partida utilizada será a de Kenney (1994).

Por fim, apresenta-se um comentário a respeito dos resultados, refletindo sobre a influência da escolha do metro na execução de diferentes resultados. Outro ponto que será apontado diz respeito às características próprias dos poemas de nosso *corpus*, e como as duas traduções deram conta das questões suscitadas pelo texto ovidiano de maneiras em certos pontos similares, em outros bastante distintas. A partir daí, seguirão as considerações finais desse trabalho, refletindo sobre o ponto a que nossas discussões nos levaram.

Apresentada a estrutura geral do texto, parte-se neste momento para as justificativas deste trabalho.

## 2. PONTOS DE PARTIDA

É importante que iniciemos este trabalho que tem a tradução como foco explanando um pouco a respeito de como abordamos essa atividade. O ponto principal é que se considera a tradução como uma atividade crítica e criativa, conforme aponta Haroldo de Campos em *Da tradução como criação e como crítica* (1992, p. 32), concordando com a análise defendida em ensaio de Albert Fabri. Campos propõe, diante de impossibilidade da tradução de textos literários postulada por diversos críticos, o expediente que denomina “recriação”:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35, grifo do autor)

Com isso, Campos defende que as traduções se afastem do modelo palavra-por-palavra caro aos defensores da chamada “tradução fiel” e passem a buscar, criativa e criticamente, a recriação de efeitos literários do texto de partida. Isso consiste em utilizar-se de efeitos presentes no texto de partida no poema traduzido, não necessariamente nas mesmas ocasiões, mas aproveitando-se do que é autorizado pelo original, elegendo como modelos obras de Ezra Pound e Odorico Mendes. Foi esse tipo de postura que norteou boa parte de nossas soluções nas traduções, principalmente aquela em metro tradicional.

O teórico da tradução André Lefevere, em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), coloca a tradução ao lado de diversas formas do que denomina “reescritura”. Ele salienta a importância da tradução lembrando que o alcance do texto traduzido pode ser muito maior do que o do texto de partida:

reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVERE, 2007, p. 18-19)

Interessa entender, portanto, qual a imagem de Ovídio que pode ser criada em uma e em outra tradução poética, ou reescritura, como quer Lefevere. A hipótese segue a linha de raciocínio do crítico, que afirma que “reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das



correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época” (LEFEVERE, 2007, p. 23). Assim, parte-se do princípio de que toda tradução, de alguma maneira, vai adequar o texto a uma das correntes do período de produção. Um dos exemplos claros disso é a tradução de Ovídio realizada por Antonio Feliciano de Castilho no século XIX, como veremos. Deve-se ter atenção, porém, a qual tipo de corrente de que se aproxima em sua tradução, se do romantismo dominante na segunda metade do século XIX, ou se do arcadismo de que críticos como Massaud Moisés (2008) e Antonio José Saraiva (1965) afirmam Castilho nunca ter se afastado.

Lefevere traz também um comentário a respeito das influências da ideologia nas traduções. A respeito da tradução supostamente fiel, o crítico defende (2007, p. 87) que ela frequentemente é calcada em uma ideologia conservadora, em vez de assumir a postura objetiva ou sem juízo de valor que lhe é imputada pelos seus defensores. Além disso, o estudioso nos chama a atenção novamente para o fato de que uma tradução também está inserida no seu contexto de produção. Com efeito, cabe ainda citar uma parte de texto de Lefevere que resume a questão do que influencia uma tradução:

dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esses dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também as soluções de problemas relacionados tanto ao “universo de discurso” expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original) e a língua em que o próprio original é expresso. (LEFEVERE, 2007, p. 73)

Dessa forma, o texto de chegada procurará, além de apresentar uma tradução do conteúdo, uma transposição do registro de linguagem e de características que tornam poético o texto de partida, preservando sua informação estética, contida em seus elementos formais. Por fim, destaca-se o fato de que, conforme defende Campos, a atividade tradutória prevista por esse projeto pretende ter, como é característico das traduções, uma postura crítica, evidenciada nas soluções escolhidas nos poemas em português. Acrescenta-se também o fato de que ambas as soluções tradutórias oferecidas no presente trabalho também refletem diferentes correntes de tradução poética dos clássicos.

O presente trabalho ainda discutirá diversas traduções realizadas nos dois estilos métricos em pauta: tradicional português e com tentativa de emulação do ritmo antigo. A análise de traduções anteriores é um procedimento previsto por Antoine Berman em *Toward a*

*translation criticism: John Donne* (2009): uma crítica que considere o original, a tradução, a relação entre os dois e a postura do tradutor, considerando nesse aspecto o seu projeto de tradução, mesmo que o crítico não concorde com o projeto empreendido pelo tradutor. Serão esses os critérios para a análise que será empreendida em seguida. Além disso, para este trabalho também importa uma questão prevista por Berman em seu trabalho: a crítica produtiva. Isto é, a crítica de tradução apenas se complementa com o lançamento de bases para uma retradução, que é justamente um dos objetivos deste trabalho.

Outra questão relevante é a proposta por Henri Meschonnic, em *Poética do traduzir* (2010), obra na qual justamente defende que trabalhos tradutórios possuam um método que tenha o ritmo, vinculado à oralidade, como o responsável pela organização própria do discurso, o que tem impactos na sua poeticidade.

Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41)

Após definir o ritmo como fator responsável pela poeticidade do texto, Meschonic ataca a maneira de traduzir que fica presa ao sentido filológico das palavras, sem levar em conta a sua realização empírica (2010, p. 42) e separando o signo dos seus efeitos de realização, afirmando que a tradução mesma é uma questão empírica. O tradutor defende que essa realização empírica depende do contexto no qual o tradutor está inserido e de como ele se relaciona com a linguagem, de maneira semelhante ao entendimento que vimos em Lefevere. Observe-se que o ritmo, para Meschonnic, é mais do que a alternância de tempos fortes e fracos no texto:

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

Aos maus entendedores dogmáticos do dualismo, que continuam a restringir os problemas da tradução a uma concepção do sentido que a significância

devolve a todo momento à sua pobreza teórica, cabe contrapor que o valor do sentido de Saussure, no discurso só flui por conta do ritmo. O ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e a do ritmo são solidárias. (MESCHONNIC, 2010, p. 56)

Para ele, passa pelo ritmo, essa organização do discurso, uma transformação do sentido, e dar atenção a ele seria realmente fazer uma tradução poética. O autor sugere continuamente que traduzir apenas o significado, o conteúdo, sem dar conta dos efeitos de significação produzidos pelo ritmo, ou seja, pela própria organização do texto, é negligenciar grande parte da obra traduzida, tirando dela boa parte de sua potência. Além disso, outra questão colocada por Meschonnic é interessante para os propósitos deste trabalho: só é possível, para ele, estabelecer uma teoria de tradução e uma crítica de tradução por meio da prática tradutória, entendendo que esses conceitos são inseparáveis (MESCHONNIC, 2010, p. 6 ss).

Evidentemente o foco deste trabalho está menos ligado a uma longa discussão sobre teorias tradutórias e muito mais à questão prática que envolve todo o processo. Entretanto, situar o trabalho dentro de determinadas visões sobre teoria de tradução é importante para que se acompanhe sob quais perspectivas será empreendida a análise que se seguirá e o próprio estabelecimento de bases para a prática tradutória a ser apresentada. Além disso, esses conceitos serão recuperados e aprofundados ao discutirmos algumas traduções de poesia antiga que nos nortearam, a partir da visão dos seus tradutores sobre o seu trabalho.

Toda essa discussão inicial foi realizada com a intenção de culminar na apresentação do real foco deste trabalho. Tendo em vista a importância do metro para a poesia elegíaca amorosa romana, e considerando as possibilidades tradutórias para o dístico elegíaco em termos de metrficação, ao iniciar a tradução dos *Amores* de Ovídio, tendo optado pela forma poética, a questão métrica se põe de imediato.

Este trabalho tem por finalidade apresentar dupla tradução poética do primeiro livro dos *Amores*, de Ovídio, incluindo o epigrama de abertura, tendo como referência traduções anteriores de Ovídio e de outros autores da poesia greco-latina para a língua portuguesa em que se tenha aplicado uma ou outra das escolhas métricas em pauta. Será apresentada, então, uma versão revisada e atualizada da tradução apresentada em monografia de graduação, em versos de doze e dez sílabas poéticas, adicionada de uma tradução inédita que forneça

alternativas rítmicas diferentes das proporcionadas dentro da métrica que se tornou a tradicional, procurando recriar um pouco do ritmo do texto de partida.

Ao serem colocadas duas possibilidades – tradução em versos portugueses de doze e dez sílabas e tradução com metro de número de sílabas variável emulando certas características do dístico elegíaco – pretende-se verificar quais efeitos poéticos são favorecidos por uma e por outra, colaborando para a discussão sobre as formas de verter poesia clássica em língua portuguesa. Assim, a revisão de traduções precedentes de vários tipos pretende justamente situar o trabalho dentro dessas questões que recentemente têm chamado a atenção não só do meio acadêmico, mas também do grande público, com traduções poéticas de textos clássicos frequentando importantes premiações da literatura em língua portuguesa: exemplo disso é a indicação como finalistas ao Prêmio Jabuti de Tradução 2015 de *Medeias Latinas*, de Márcio Meirelles Gouvêa Junior, e de *Elegias de Sexto Propércio*, de Guilherme Gontijo Flores, ambas traduções poéticas publicadas em 2014, esta última vencedora do prêmio da Biblioteca Nacional, na categoria tradução, em 2015 (Prêmio Paulo Rónai)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Lista completa de finalistas em tradução do Prêmio Jabuti do ano de 2015 disponível em: <http://premiojabuti.com.br/resultados-2015/traducao-5/> Acesso em 28/02/2016. Lista de vencedores dos Prêmios da Biblioteca Nacional de 2015 disponível em <https://www.bn.br/explore/premios-literarios/premio-literario-biblioteca-nacional>, acesso em 28/02/2016.

### 3. ELEGIA AMOROSA ROMANA: OVÍDIO, MÉTRICA E GÊNERO

#### 3.1. OVÍDIO

Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 18 d.C.) foi um poeta romano que produziu uma obra prolífica em um período muito importante da literatura latina – o principado de Augusto, que durou de 31 a.C. a 14 d.C. e colocou fim em um longo período de guerras civis, proporcionando uma era de paz que muito favoreceu a produção literária. Ele teria sido de família equestre – classe social de muitas posses – e teria tido uma educação bastante tradicional em Roma e Atenas, bastante focada em retórica (SHOWERMAN, 1977, p. 2), cuja importância discutiremos mais profundamente em seguida.

Ovídio produziu uma grande variedade de poemas, boa parte deles envolvendo a temática erótica. Os *Amores*, obra na qual se centra o presente trabalho, é um conjunto de poemas que trata das aventuras – e desventuras – amorosas de um eu-elegíaco que frequentemente se apresenta como poeta, e tem Corina como figura feminina central. Ainda nessa temática, Ovídio, seguindo o lugar comum do *magister amoris* (o professor do amor), apresenta uma poesia amorosa e didática em *Arte de amar*, um manual de sedução endereçado a homens e mulheres, independente dos seus estados civis, que provavelmente causou grande comoção diante da visão defendida por Augusto sobre relacionamentos e adultérios<sup>2</sup>. Ainda nessa temática, há *Produtos para a face*, um manual de maquiagem, e *Remédios do amor*, que responde a questões da *Arte de amar*. Ovídio também é autor das *Heroides*, cartas ficcionais escritas por heroínas da mitologia para seus amados, e das *Metamorfoses*, uma narrativa gigantesca que tem como fio condutor metamorfoses, várias delas motivadas por questões amorosas. Há ainda os *Fastos*, que discorre sobre as causas para os feriados romanos, *Íbis*, que é uma invectiva, *Medeia*, uma tragédia não conservada, *Haliêutica*, um poema didático que não envolvia temas amorosos, e a produção de exílio, *Tristes* e *Pônticas* (CARDOSO, 2003, p. 80-87). Ovídio foi exilado por um decreto de Augusto em 8 d.C. e jamais voltou para

---

<sup>2</sup> O *princeps* empreendeu uma cruzada moralista em Roma, procurando restaurar os costumes dos antepassados – discurso que foi uma das bases da sua colocação política como restaurador da República. Chegou a baixar leis criminalizando o adultério e o sexo com moças solteiras aristocratas, além de leis incentivando casamentos, que absolutamente não “pegaram”, dados os costumes licenciosos da poderosa classe alta do período. Alguns aspectos delas foram revogados. Há um bom panorama dessa discussão dado por Sarah Azevedo em seu texto *Sexualidade e política à época de Augusto: considerações acerca da ‘Lei Júlia sobre adultério’* (2014). A ideia da lei era fortalecer os laços familiares dentro da aristocracia, pois a administração do novo regime estava baseada na geração de herdeiros legítimos, estruturando o direito à propriedade e à cidadania.

Roma, morrendo nos confins do império – ele próprio especula, nos seus poemas de exílio, que a razão disso seria sua produção erótica, principalmente a *Arte de amar*, com seus truques para facilitar adultérios, entre outras artimanhas. Entretanto, tal motivação deixa muitas desconfiças e especula-se que o crime do poeta tenha envolvido questões menos ficcionais e mais pessoais, mas não há comprovações mais concretas de qualquer das possibilidades (*idem*). Enfim, vê-se que a produção do poeta é extensa e variada, tendo frequentemente a questão amorosa como fio condutor – mesmo na parte da obra em que se lamenta o exílio e se implora o perdão do *princeps*.

Ovídio produziu principalmente no gênero da elegia amorosa, em que se discorre sobre situações eróticas tratadas por um eu-poético de forma bastante subjetiva. O metro em que esse tipo de texto foi produzido foi o dístico elegíaco, cujas características discutiremos em breve. Na produção em outros metros, destaca-se o hexâmetro datílico, metro consagrado na épica, no qual foram produzidas as *Metamorfoses*. Sobre os *Amores*, foco do nosso trabalho, esses poemas foram possivelmente publicados entre 20 e 15 a.C. pela primeira vez, em dísticos elegíacos como dissemos, e teriam sido, junto com as *Heroides*, a estreia do poeta. Se levarmos em conta a informação do epigrama de abertura da obra, o conjunto inicialmente era formado de cinco livros e depois seria reeditado com três, que foi a forma na qual a obra chegou até nós. Lucy Ana de Bem, em sua tradução do livro primeiro dos *Amores* (2010, p. 9), ainda nos lembra de que nas *Tristes*, IV, 10, v. 57-62<sup>3</sup>, Ovídio se refere aos *Amores* como uma produção juvenil, diz que antes dela havia feito a barba umas duas vezes, e que queimou depois as partes da obra que não achou consistentes.

Ovídio foi, dos poetas que se destacaram desde a crise da república romana até o período de Augusto, seguindo o principado de Tibério, o último de uma lista que contempla, entre outros, Catulo, Galo, Tibulo, Virgílio, Propércio, Horácio. Deles, Catulo, Galo, Tibulo e Propércio são as principais referências latinas do nosso poeta dentro da elegia e da temática amorosa, enquanto Virgílio e Horácio destacam-se em outros gêneros, como a épica e o idílio, no primeiro; e a ode, a sátira, a epístola e o epodo, no segundo. Apresentamos alguns nomes dentro da latinidade, mas o gênero elegíaco contempla uma história bastante extensa, indo tão longe quanto a Grécia do período arcaico.

---

<sup>3</sup> *carmina cum primum populo iuvenilia legi, / barba resecta mihi bisve semel fuit. // moverat ingenium totam cantata per Urbem / nomine non vero dicta Corinna mihi. // multa quidem scripsi, sed, quae vitiosa putavi, / emendaturis ignibus ipse dedi.*

### 3.2. ORIGENS DO DÍSTICO ELEGÍACO

Lucy Ana de Bem apresenta (2010, p. 13) algumas possibilidades etimológicas para o termo “elegia”<sup>4</sup> que nos servem de partida para a discussão desse gênero:

Etimologicamente, o termo elegia comporta as seguintes possibilidades. Primeiro, remete ao lamento fúnebre, tal como indicam as etimologias possíveis: a) de *e e legein* (“cantar ai! ai!”, em grego); b) de *eleein* (“comover-se”); c) de *epilegein* (“falar sobre alguém, a fim de louvá-lo”); d) de *eu legein* (“elogiar um defunto”) e e) de um tal *Elegos*, filho da musa Clio, morto prematuramente. A segunda explicação é a do alexandrino Dídimo que encontra uma consonância entre o andamento do pentâmetro e a condição de um moribundo (alusão a uma “respiração ofegante”, por exemplo). Estudiosos modernos, por sua vez, preferem evidenciar uma relação com o vocábulo armênio *elegn* (“flauta”), que acena ao campo semântico da *performance* poética, já que a elegia, quando recitada, era acompanhada por este instrumento de sopro. [grifos da autora]

As possibilidades etimológicas elencadas por Bem apontam para o canto lamentoso, fúnebre, que parece algo bem distante das idas e vindas amorosas que encontramos nos *Amores* e em outras obras do período da elegia erótica latina. Entretanto, cabe dizer que o tom lamentoso pertence ao panorama amoroso, uma vez que os relacionamentos, mesmo que breves, dificilmente são apenas flores – e mesmo que sejam, sempre há espinhos. Uma temática comum na elegia amorosa romana que se encaixa nessa questão é, por exemplo, o lamento diante da porta trancada e do guarda, como o sexto poema de nosso *corpus* – ou de outros tipos de recusas da amada em receber o eu-elegíaco. Um dos poemas dos *Amores* que também se encaixa nessa temática é o sétimo do livro terceiro, em que o eu-lírico reclama do fato de seu membro viril não ter comparecido quando requisitado por uma bela moça, trazendo uma grande vergonha: cabe bem aqui a ideia do canto a um defunto...

Voltando à explanação de Bem, é interessante ressaltar a questão da respiração ofegante do moribundo ligada ao andamento do pentâmetro datílico, provavelmente por conta da sua cesura medial obrigatória, além da questão do acompanhamento musical com flauta vinculado à performance – o que vai ser uma questão para alguns tradutores, como veremos. Zélia de Almeida Cardoso, em *A literatura latina* (2003, p. 69), aponta para o fato de que a flauta provavelmente teria sido inventada na Ásia, indicando uma origem oriental para a

---

<sup>4</sup> A partir de PINOTTI, P. *L'elegia Latina*. Roma: Carocci, 2002.

elegia que, aponta a estudiosa, se expandiu como uma das principais manifestações da poesia monódica na Grécia arcaica.

Por outro lado, Martin West, em *Studies in Greek Elegy and Iambus* (1974), oferece outras considerações interessantes a respeito da origem da elegia como forma e gênero literário, focando em autores pré-alexandrinos. O autor define elegia (1974, p. 2) como uma tradição poética de composição em metro elegíaco na qual o poeta fala em seu próprio nome, geralmente para um destinatário específico e num contexto situacional particular, e o poema gerado poderia ser curto como um epigrama ou muito longo. O termo *elegeia* é atestado, conforme West (1974, p. 3), em Aristóteles pela primeira vez; o singular significaria um poema longo em metro elegíaco, ou o próprio gênero elegíaco e o plural funcionaria como um título de livro. Outra palavra destacada por West (1974, p. 3) é *elegeion*, que significaria o dístico elegíaco, e seu plural denotaria uma série de versos elegíacos. O autor destaca que mesmo às vezes inscrições curtas e epitáfios de circulação literária poderiam ser designados também por esse nome, mesmo que não fossem compostos em dístico elegíaco, e gramáticos posteriores usaram esse nome para designar somente o pentâmetro. West enfatiza (1974, p. 4) que *elegeion* e seu plural seriam utilizados para todos os versos em metro elegíaco, independentemente de serem alegres ou não, e de se apresentarem como inscrição em pedra ou elegia literária.

West dedica mais espaço (1974, p. 5-7) para discutir o termo *elegos*, que parece ter mais ligação com a questão da performance em forma de canto com acompanhamento musical, seja de flauta frígia ou de *aulos*, como vimos anteriormente. Posteriormente, conforme West, *elegoi* aparece como versos elegíacos de teor lamentoso. Quando se estabelece a tendência de classificar os gêneros da poesia pelo metro, West defende que o aparecimento do termo *elegeion*, que seria a nomenclatura dada ao gênero, teria surgido justamente de *elegos*, que é a raiz que pode ser atestada antes. Durante o século V a.C., *elegos* é, segundo West (1974, p. 7) utilizado sempre com sentido de lamento, mas o autor destaca que a elegia produzida por volta do final desse século não poderia ser, de forma geral, ligada a esse significado. Além disso, o verso não poderia ser nomeado a partir do tipo de elegia produzida até ali porque esse gênero era ligado a várias ocasiões diferentes, o que gera um problema de nomenclatura. Isso porque, como West lembra (1974, p. 7), na Grécia arcaica o que dava nome ao poema não era o metro, e sim a ocasião de produção ou função social, e a elegia era produzida em diversas situações. Apesar de *elegos* estar ligado ao canto de lamento, West destaca que esse não era o único tipo de poema em que o metro elegíaco era usado, e não encontra razão para dá-lo como origem porque o metro teria sido nomeado a partir daí.



Sobre as etimologias antigas *e e legein, eu legein, eleein* (as quais citamos via Bem), West declara (1974, p. 7) que nenhuma delas é crível modernamente, e elege como a tentativa moderna mais atraente a que liga *elegos* a *elel(el)eu*, um choro lamentoso direcionado a guerras ou sacrifícios.

A respeito da ligação da elegia com outros gêneros, West mostra (1974, p. 9) que o metro deveria ser colocado entre os epódicos, com combinação de unidades simples. O estudioso mostra que o *colon* formado de dois dátilos e uma longa, característico do pentâmetro, teria sido combinado com diversas outras unidades, de hexâmetros a dímeters iâmbicos. West afirma em seguida que o próprio hexâmetro, assim como o pentâmetro, poderia ser visto como um pareamento de dois *cola* nesse modelo. Mesmo considerando o metro epódico, West afirma que o gênero em si não pode ser visto junto aos demais epódicos, porque os versos elegíacos foram usados em uma área muito maior e há vários poetas habilidosos que se concentraram apenas nesse metro, como Calino, Tirteu, Teógnis, Mimnermo e Ásio de Samos.

West demonstra (1974, p. 10-13) que a elegia poderia ser composta em uma grande quantidade de situações. Poderia ser um encorajamento aos soldados logo antes da batalha, que apareceu simultaneamente nos dois lados do mar Egeu, com Calino e Tirteu, o que para West é um sinal de que esse tipo de uso teria se desenvolvido bem antes. Poderia ocorrer num cenário menos heroico, com soldados montando guarda com os companheiros e pedindo para abrirem uma garrafa de vinho, porque não conseguiriam aturar a guarda estando sóbrios. Uma contexto especialmente produtivo, conforme West, é o do simpósio civil, e as elegias desse tipo frequentemente citam flautas e *aulos* como acompanhamento. Nas elegias de Sólon, West pressupõe alguma espécie de encontro público, e considera que essas elegias poderiam representar em forma poética discursos que na realidade foram executados em prosa. Ainda há as possibilidades de cantos de improviso, de versos voltados a funerais, e de performances executadas em concursos e festivais de *aulos*. Parece haver uma ligação forte, de acordo com West (1974, p. 13-14), com a performance cantada com acompanhamento de flauta e *aulos*, demonstrada pelo fato de alguns poetas elegíacos, como Mimnermo, ser representado como flautista, assim como sua amada Nano. Mesmo assim, o acompanhamento não deveria, de acordo com West, estar presente em todas as execuções de versos elegíacos.

A respeito da temática, a primeira que West destaca (1974, p. 14) é o fato de que a elegia poderia ser uma narrativa de fatos recentes, algumas vezes trazendo um impacto moral para o presente, o que a afasta do tratamento dado pela épica à questão de narrar. West apresenta muitas delas como infelizes, trazendo um medo do futuro ou alertas ao ouvinte.

Várias delas seriam cantadas num simpósio ou num triunfo. A reação a eventos públicos é ligada por West à poesia filosófica, na qual um argumento é desenvolvido. Ainda sobre os conselhos, o estudioso mostra (1974, p. 15) que eles derivaram, por volta do séc V a.C., para a maneira de agir dentro de um simpósio. Durante esse banquete, poderia haver uma abertura com esses poemas seguida de uma passagem para a discussão de coisas mais sérias.

Poderia haver também, conforme West (1974, p. 16) a produção de versos direcionados a uma pessoa específica, o que abrangeria toda sorte de temática pessoal: reclamar do exílio, apelos de apaixonados, confissões e recriminações, elogio a um amigo falecido, contos bizarros sobre amigos falecidos, peças de boas-vindas ou adeus para viajantes, entre outros temas. West aponta que vários desses temas encontram paralelo na poesia mélica. Ainda sobre os banquetes, o estudioso destaca cantos direcionados a um dos participantes enquanto ele bebe de um copo que vai passando entre os convidados – a coisa poderia ser elogiosa ou não, um jogo dentro do simpósio. Outros jogos elencados por West (1974, p. 17-18) envolvem produções de improviso, desafios, em que um autor deveria continuar o verso ou o dístico do outro – às vezes eles produziam algo um pouco sem sentido para dificultar o o trabalho do adversário, que mesmo assim poderia ainda ter sucesso. A obra que West destaca das demais (1974, p. 18) é *Lide* de Antímaco, cujo principal conteúdo era mitológico, sendo apresentada de forma muito cuidada enquanto livro e impressionando vários alexandrinos posteriormente, circulando muito menos dentro de simpósios do que enquanto produção escrita.

A elegia, para West (1974, p. 18-19) seria uma variação da poesia mélica em uma forma métrica bastante popular, porque mantinha um ritmo simples e servia para compor poemas de vários tamanhos e tipos, além de funcionar bem com fórmulas comuns na épica. West defende que a crescente sensibilidade à forma apresentada pelos gregos tenha ajudado o verso elegíaco a alcançar o posto de alternativa ao hexâmetro que antes pertencia aos metros iâmbicos. West encerra essa reflexão adicionando mais um ponto à sua definição de elegia: o componente pessoal deveria ser um pano de fundo para reflexões gerais ou mitológicas, e a produção dos poetas alexandrinos deveria ser encarada nesses termos.

Analisando um pouco da entrada desse gênero na latinidade, George Luck, em seu *The Latin Love Elegy*, aponta (1960, p. 22) a obra de Catulo como um ponto de partida para a elegia dentro da literatura latina. Embora uma das principais temáticas da elegia em Roma fosse a questão amorosa, esse não parece ter sido necessariamente o foco dos elegíacos gregos, de tal forma que, segundo Luck, não se sabe exatamente a que os elegíacos romanos se referem ao se colocarem frequentemente como sucessores de Calímaco, Filetas e

Mimnermo. O estudioso supõe (1960, p. 26 ss.) que a influência dos poetas alexandrinos, notadamente Calímaco, sobre os elegíacos romanos tenha sido muito mais uma questão de estilo do que temática, no tratamento dado à mitologia, à narração e ao jogo com as personas poéticas, por exemplo. Em Filetas, segundo dedução de Luck (1960, p. 31), a elegia romana teria encontrado a forma de trabalho com o tema amoroso e o fato de ele ter tornado o nome de sua amada, Bítis, famoso pelos seus versos, o que é um argumento recorrente entre os elegíacos romanos. À poesia alexandrina em geral, Luck (1960, p. 33) atribui uma característica híbrida, tanto no que diz respeito a temas, quanto ao tom, aos objetivos e às fronteiras entre os gêneros clássicos, misturando narrativa e lírica, didatismo e entretenimento, entre outras questões. Além disso, Luck especula (1960, p. 35-36) a respeito da possível influência da comédia nova grega e romana no trabalho dos elegíacos latinos, notadamente considerando cenas cômicas que aparecem nos poemas contendo determinados personagens-tipo – no primeiro livro dos *Amores* de Ovídio há as figuras da escrava que auxilia o romance (ligada ao tipo do escravo audaz) e a da alcoviteira gananciosa que representa um obstáculo aos amantes, por exemplo, ambas com contrapartes claras na comédia.

O trabalho de Archibald Day, *The Origins of Latin Love-Elegy* (1984) traz mais deduções interessantes sobre os modelos dos poetas elegíacos romanos. O principal argumento de Day é que um exame acurado da produção dos poetas alexandrinos põe em dúvidas o pressuposto de que os romanos seriam profundamente inspirados por tais obras. Essa teoria, que Day informa (1984, p. 1) ter sido desenvolvida por Leo, Gollnisch e Wilamowitz, pressupõe minimamente a existência de uma elegia amorosa subjetiva entre os gregos que tenha servido de fonte comum para alexandrinos e romanos. O estudioso inicia a obra analisando trechos de Mimnermo, Antímaco, Filetas, Hermenesíanax, Alexandre de Etólia, Fánocles e Calímaco para derrubar essa teoria, partindo então para a análise de outras possibilidades de origens para a elegia amorosa romana. Entre elas, Day elenca os epistológrafos eróticos, os epigramatistas tardios, a própria elegia latina, a retórica, a poesia pastoral e a comédia nova.

Para Day, mesmo que haja similaridades entre a poesia helenística e a dos elegíacos latinos, e principalmente muita citação direta dos poetas que os latinos teriam procurado imitar, as origens da elegia amorosa latina, escrita de forma subjetiva, estão ligadas a muito mais fontes. Day considera o fato de os elegíacos latinos terem um amplo, variado conhecimento de literatura grega, indo diretamente às fontes – com as quais até a audiência deles estaria acostumada, esperando alguns jogos típicos. A comparação do estudioso o levou

a considerar influências claras do epigrama helenístico, das pastorais, da comédia nova, da elegia alexandrina erudita e também da própria vida – uma influência que pode passar despercebida bastante facilmente quando se procura paralelos entre autores.

O principal problema de Day (1984) ao longo de toda a obra, que o fez excluir diversas possibilidades, parece ser a questão da subjetividade, o que o estudioso ligou à elegia didática de Calino, aos elementos “autobiográficos” de Arquíloco e Teógnis e produções elegíacas dos alexandrinos. O estudioso também aponta esses elementos na lírica, na pastoral, na comédia nova e nos epigramas amorosos. Day considera um salto pequeno transformar narrativas dedicadas à pessoa amada em poemas pessoais para a pessoa amada. Sobre Ovídio, Day destaca principalmente o papel da comédia nova, com várias referências diretas e temas comuns; da retórica, já que o poeta teve uma educação bastante fundamentada nessa disciplina, apreciada em comentários de Sêneca. Day aponta que vários dos poemas de Ovídio apresentam modos de construção argumentativa semelhantes aos dos exercícios das escolas de retórica. Além disso, o estudioso aponta uma relação entre a produção de Ovídio e epigramas gregos. Comentaremos como algumas dessas questões se desenvolvem dentro do nosso *corpus* na discussão sobre as traduções.

### 3.3. UM POUCO DE MÉTRICA GREGA

Sendo o dístico elegíaco latino mais uma das importações métricas que os romanos fizeram de formas gregas, iniciamos a análise das suas características por meio do tratado de Martin West, *Greek Metre* (1996). O autor abre a sua análise (1996, p. 1) afirmando que o fundamental em todos os sistemas poéticos é o arranjo da linguagem em segmentos que podem ou não corresponder a unidades sintáticas. Isso deve ser feito por meio de características formais especiais, uma maneira de entrega do texto de forma balanceada e contrastiva entre tais segmentos. Analisando sistemas poéticos anteriores ao grego, West elenca algumas características que seriam comuns aos sistemas de língua indo-europeia, como alguns sistemas baseados em contagem de sílaba e formação de estrofes. Em termos de quantidade da sílabas, West mostra (1996, p. 3) que o final do verso costuma ser regulado, apresentado uma sequência que contrasta uma sílaba breve com uma sílaba longa subsequente, sendo a última sílaba de valor indiferente.

West em seguida (1996, p. 4-5) aponta algumas características do verso grego. A primeira delas é que a sua fronteira geralmente coincide com uma pausa sintática, não separando, por exemplo, grupos acentuais formados por uma tônica e sua enclítica. Além

disso, para propósitos da escansão considera-se o verso uma corrente contínua de som, dividida em sílabas de tal maneira que a divisão entre palavras e sintaxe não é levada em consideração – por exemplo, uma consoante em final de palavra pode formar sílaba com o início da palavra seguinte dentro da escansão, porque ela de fato forma em termos sonoros, uma observação importante para não perder de vista o fato de que a poesia parte da sua realização sonora, e não da materialização gráfica. Outra característica é que o valor da última sílaba do período métrico independe do início do próximo, e essa posição pode ser ocupada tanto por uma sílaba longa, quanto por uma breve. É comum, como indica West (1996, p. 5-6), que o esquema métrico leve o leitor a esperar uma longa nessa posição, de modo que mesmo que a realização seja com uma sílaba breve, ela é “completada” pela pausa que se segue. O verso, ou período, como unidade métrica, pode ser arranjado, como mostra West (1996, p. 6), em estrofes, que são agrupamentos de estruturas recorrentes que podem funcionar como unidade musical ou esquema melódico. Seguindo as definições, *colon* (pl. *cola*) é, conforme o estudioso, um agrupamento de até 12 sílabas com estrutura fixa, que geralmente aparece como uma subdivisão do verso, demarcado por cesura ou divisão sintática. Em versos bastante regulares, West mostra que se pode usar como unidade o *metron* (pl. *metra*), série silábica de três a seis sílabas, que frequentemente pode coincidir com o pé, que é outra unidade de análise. West aponta que às vezes um *metron* pode ser formado por mais de um pé, o que torna a análise por *metra* mais conveniente, mas não é esse o caso dos versos que são o foco do nosso trabalho, hexâmetro datílico e pentâmetro datílico, que se organizam em pés.

Quanto à prosódia, West também lança algumas definições relevantes (1996, p. 7-9). O estudioso mostra que é estruturalmente importante o contraste entre elementos longos e breves dentro do verso – o que é principalmente ligado a vogais longas e breves, mas West lembra que mesmo consoantes diferem em duração. A definição de sílaba, segundo West, é o segmento que começa com a liberação de uma vogal, envolvendo as consoantes ligadas a ela, e termina com a liberação do próximo segmento, ou pausa, ou fim de período. Uma sílaba é considerada longa se for fechada (terminar em consoante, seguida por outra consoante na seguinte), se contiver uma vogal longa ou ditongo. Nesse ponto, é importante ressaltar que quantidade da vogal e quantidade da sílaba são elementos distintos, embora interligados. Há casos em que uma vogal breve está localizada em uma sílaba longa (porque esta termina em consoante, por exemplo). West alerta (1996, p. 8) para o fato de que a vogal breve não está sendo aí “alongada por posição”: ela continua sendo breve enquanto vogal, embora a sílaba seja longa. São parâmetros de análise diferentes.

West também mostra (1996, p. 10-15) que alguns fenômenos podem ocorrer ao encontro vocálico que não é um ditongo. A **elisão** é o desaparecimento de uma vogal em final de palavra diante de outra que abre a palavra seguinte. A **correção** é o abreviamento de uma vogal longa diante da vogal seguinte, que geralmente é breve, o que West aponta ocorrer na épica e na elegia. A **sinecofonese** ocorre quando duas vogais contam juntas como uma única longa, um expediente que West aponta ser evitado pelos autores. A **consonantização** de ι (iota) e υ (upsilon) pode ocorrer ocasionalmente, principalmente se for para acomodar um nome próprio, o que West demonstra (1996, p. 27) ser um dos grandes desafios dentro dos esquemas métricos. Um fenômeno que também é admitido na épica e na elegia, embora incomum, é o **hiato**, em que ambas as vogais mantêm o seu valor.

O ritmo do verso, conforme explica West (1996, p. 18), é formado por **posições** que são ocupadas por sílabas com valores correspondentes e, como estas, podem ser breves, longas ou *ancipites* (s. *anceps*, ambivalente). Seguindo a ideia do contraste entre longas e breves, West mostra que no início do desenvolvimento dos metros gregos foram estabelecidas posições longas principais que deviam ser espaçadas entre si, tendo sempre ao menos uma breve adjacente, e essa breve nunca podia ser adjacente a uma longa que não fosse principal. Isso gera um esquema em que uma longa principal é seguida por uma ou duas breves. Pode ainda acontecer de uma longa poder ocupar duas posições normalmente breves (**contração**) ou duas breves ocuparem o lugar de uma longa principal (**resolução**). Usualmente se coloca que uma longa “vale” por duas breves, mas essa correspondência não é exata: West afirma (1996, p. 20) que uma longa duraria 1,6 a 1,8 vezes uma breve, e não poderia ser mais do que isso porque o contraste entre a longa principal e as posições seguintes seria imperceptível se assim o fosse. O *metron* ou pé, conforma West (1996, p.23) pode ser dividido em *thesis* e *arsis*, que têm a ver com os modos que se usavam para acompanhar os ritmos dos poemas, com batidas do pé: na *thesis* o pé bate no chão e na *arsis* ele é levantado. Dadas as possibilidades de substituição, os valores das posições são distribuídos de maneira assimétrica, o que para West é o maior responsável pela qualidade característica dos metros.

O primeiro tipo de verso que precisamos discutir nesse momento é o hexâmetro datílico, que, além de ser o verso da épica, é a primeira metade do dístico elegíaco. West divide a sua análise dos tipos métricos por período literário, e a primeira situação em que se fala do hexâmetro é na época que compreende do início da literatura grega até a produção de Píndaro (c. séc. VI a.C.). West aponta (1996, p. 35) que esse metro se estabeleceu desde o princípio na épica e na poesia de sabedoria (provérbios, por exemplo), sendo usado também

em oráculos, adivinhas, e por volta do séc. VI a.C. também foi o metro usual para inscrições em verso.

O hexâmetro datílico consiste, conforme explica West, em dois *cola* delimitados por uma cesura medial – que veremos operar principalmente após o quinto meio-pé. O esquema, formado por seis pés contendo uma longa principal, com os cinco primeiros seguidos de duas sílabas breves ou uma sílaba longa, e o último seguido de uma longa, seria o seguinte:

	1	2	3	4	5	6														
HEXÂMETRO	—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	×

A cesura, que é a separação entre hemistíquios, pode ocorrer, conforme aponta West (1996, p. 36) no meio do terceiro pé, o que é chamado de cesura pentemímera, ou no meio do quarto pé, a cesura heptemímera. A cesura pentemímera é a mais comum, e ocorre muito mais entre as duas breves (feminina) do que imediatamente após a longa (masculina), em uma proporção de 4:3, segundo West (1996, p. 36) – importante ressaltar que, como veremos, essa relação se inverte na poesia latina. O estudioso destaca que fórmulas recorrentes em textos épicos geralmente se encaixam em um dos *cola* delimitados pela cesura, e a contração é mais frequente no primeiro *colon* que no segundo, com destaque para a contração no quinto pé, extremamente rara (5%). Ainda no que diz respeito à cesura, pode haver uma elisão nesse ponto entre os *cola*.

O dístico elegíaco, forma estrófica que é foco do nosso trabalho, é composto de um hexâmetro datílico seguido de um pentâmetro – West (1996, p. 44) afirma ser esse um nome “absurdo para um verso que não contém cinco de coisa nenhuma”, já que o verso contém seis longas principais exatamente como o hexâmetro. O dístico elegíaco está difundido, conforme West, a partir do séc VII a.C., expandindo o seu uso no século seguinte em epitáfios e inscrições, e tornando-se usual a partir do séc V a.C. Coloquemos sua estrutura em um esquema:

	1	2	3	4	5	6														
HEXÂMETRO	—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ		—	Ɀ
		1	2	3	4	5	6													
PENTÂMETRO	—	Ɀ		—	Ɀ		—		—	Ɀ		—	Ɀ		—					

No prefácio ao *The Oxford Book of Greek Verse in Translation* (1967), o editor T. F. Higham fornece uma possibilidade de notação musical para o dístico elegíaco, em que se representa na primeira linha o hexâmetro todo em pés dátilos, na segunda o hexâmetro dadas as possibilidades de substituição, e assim também a terceira e quarta linhas, que se referem ao pentâmetro datílico.



Figura 1 - dístico elegíaco em notação musical. Fonte: SMITH, E., 1923 apud HIGHAM, T. F. & BOWRA, C. M., 1967, p. LIII<sup>5</sup>

Observa-se que o pentâmetro segue uma estrutura parecida com a do hexâmetro, incluindo contrações de duas breves por longas, até o meio do terceiro pé, onde há uma cesura – que poderia ser muito bem uma cesura pentemímera masculina de um hexâmetro. Entretanto, o verso traz uma longa principal novamente, formando dois pés datílicos (formados de sílaba longa seguida de duas breves) sem possibilidade de contração – West (1996, p. 45) informa apenas um caso com contração, um epitáfio da Eritreia – e finalizado por mais uma longa principal sem prosseguimento, exatamente como ocorreu no terceiro pé. West enfatiza (1996, p. 46) que a quarta longa principal seria pronunciada após a terceira sem pausa ou retardamento.

West aponta (1996, p. 46) que fenômenos métricos que ocorrem no hexâmetro podem aparecer também no pentâmetro, mas o hexâmetro que integra o dístico elegíaco é mais conservador que em sua forma isolada, tornando ainda mais raros fenômenos como contração no quinto pé e cesura heptemímera.

<sup>5</sup> Retirada por Higham da obra de Egerton Smith (1923), *The Principles of English Metre*, na qual o pesquisador afirma ter encontrado maiores detalhes sobre a notação especificamente nas páginas 85 e 163.



Nos períodos pós-clássico e helenístico, West aponta uma série de tendências (1996, p. 152 ss) para os hexâmetros, algumas delas indicando um afastamento de ritmos não usuais, de excesso de palavras curtas e de licenças como hiatos. Seu uso teria se ampliado, conforme West, para narrativas, poesia didática, versos oraculares, hinos, poesia bucólica, sátira e lamentos. O estudioso considera Calímaco, que veremos ser uma referência importante para os elegíacos latinos, como o pico de refinamento no uso do hexâmetro, e aponta que fenômenos mais restritos como cesura heptemímera e contração no quinto pé permanecem raros (Calímaco não usa heptemímeras e contrai 5% dos quintos pés, por exemplo) (WEST, 1996, p. 153-154). No mesmo período, West aponta (1996, p. 157) que o dístico elegíaco é usado em epigramas e poemas longos com lendas sub-heroicas. Algumas tendências elencadas pelo estudioso incluem Calímaco utilizando elisões entre o hexâmetro e o pentâmetro e uma versificação mais rígida. Pode ainda ocorrer elisão na cesura do pentâmetro, mas West aponta (1996, p. 158) que são quase sempre com  $\delta'$ . A posição pré-cesura do pentâmetro começa a ser ocupada por sílabas longas que integrem vogais longas ou ditongos, ou seja, que não dependem da sequência para definir a quantidade, uma tendência que West afirma (1996, p. 158) também aparecer posteriormente em hexâmetros. West encerra sua análise (1996, p. 162-163) mostrando que houve uma mudança de tendência no período imperial, que leva a métrica para construções baseadas no acento, e não na quantidade. O pesquisador ainda lembra que mesmo a quantidade ainda sendo utilizada como critério métrico na composição erudita até a Idade Média, isso já seria considerado um artificialismo adquirido via estudo.

### 3.4. A IMPORTAÇÃO DE ESTRUTURAS PELOS ROMANOS

West ainda reserva um apêndice (1996, p. 186-190) discutindo algumas variações métricas quando do uso dessas formas entre os romanos. O estudioso aponta diferenças que começam na fonética, com o fato de o latim ter fonemas que não existem no grego, presença de certas vogais nasais, *i* e *u* como consoantes de fato, várias possibilidades de términos em consoantes. Além disso, West aponta para o fato de o acento representar um papel importante aliado ao da quantidade dentro da forma métrica. O pesquisador indica (1996, p. 187) que o verso nativo dos latinos, o verso saturnino, seria de base acentual, sendo a quantidade uma questão nele secundária – a quantidade ganha importância maior na métrica latina apenas quando se começaram a imitar os metros gregos. West afirma haver (1996, p. 187) um alto grau de correspondência entre longas principais e tônicas, enquanto sílabas longas em

posições breves geralmente são átonas (embora breves acentuadas nunca contem como longas). West mostra (1996, p. 187-188) que após Lívio Andronico ter feito empréstimos de metros gregos para o teatro, Ênio teria ampliado esse costume para metros não dramáticos. Entretanto, princípios mais estritos de versificação ocorrem desde o começo, o que para West indicaria um estilo mais formal de composição.

Sobre esse empréstimo métrico, Louis Nougaret, em *Traité de métrique latine classique* (1963), defende que isso não ocorreu como uma cópia servil, e que os latinos imprimiram a esses versos suas características particulares. O acento, que comentamos a partir de West ter um papel importante na métrica latina, teria, segundo Nougaret (1963, p. 4), uma característica musical, tomando caráter de intensidade somente por volta do fim do séc. II d.C. Quanto aos encontros vocálicos, o fenômeno da elisão continua ocorrendo, porém o hiato é bem mais restrito que em grego: Nougaret aponta (1963, p. 5-6) sua presença em monossílabos terminados por vogal longa, ditongo ou *m*. A noção de *thesis* e *arsis* que comentamos entre os gregos via West é invertida entre os latinos – Nougaret mostra (1963, p. 7) que *arsis*, o levantamento do pé como comentamos, seria agora um levantamento de voz, casando com a longa principal, que seria o meio-pé marcado. Nougaret define a cesura (1963, p. 10) como uma separação entre palavras em uma posição pré-determinada no interior de um determinado pé. Caso ela caia na divisão entre pés, é chamada **diérese**.

Como comentamos, foi Ênio o primeiro a emprestar o hexâmetro datílico grego, na composição dos seus *Anais*, o primeiro poema nacional latino. Nougaret comenta (1963, p. 25) que, ao mesmo tempo em que ele inova por trocar o autóctone saturnino por um verso importado, ele também está sendo bastante tradicionalista ao fazer o seu poema épico, por meio do metro, remeter à obra de Homero. O estudioso afirma que, a partir de então, o saturnino morre na literatura latina, que apresentará a partir de então uma métrica grega romanizada. Nougaret mostra (1963, p. 26) que o hexâmetro datílico não é um verso popular em latim, como os da comédia, porque o ritmo do hexâmetro não se dá naturalmente em latim (nem em grego). Assim, toda uma tradição métrica grega foi participando da aclimação do hexâmetro ao Lácio, de forma tal que, para Nougaret, entre Ênio e Virgílio o verso perde em originalidade e ganha em elegância, pelo aumento da imitação de procedimentos helênicos. A respeito dessa não-naturalidade, Nougaret mostra (1963, p. 27) que palavras importantes para a latinidade, como *societas*, *família*, *imperator*, *milites*, entre outras, não cabem na sucessão de uma longa e duas breves (ou longa-longa) que formam o ritmo datílico. Assim, Nougaret define a aclimação do hexâmetro (1963, p. 28) como algo feito com muito esforço para equilibrar as conformações métricas e as características da língua. O estudioso lembra que

Meillet afirmava que o grego não seria uma língua em que se pudesse compor um hexâmetro facilmente, o que levou este último a supor que esse verso não seja de origem grega.

A respeito das cesuras, vimos via West que em grego a mais comum é a pentemímera, que ocorre após o quinto meio-pé. Isso é ainda mais evidente em latim: Nougaret afirma (1963, p. 30) que, em Homero, 40% das cesuras caem nessa posição, enquanto nos autores épicos latinos a frequência passa de 85%. São possíveis algumas variações, como o uso de cesuras duplas ou triplas, e também a utilização de elisão na cesura, ou fazer com que a cesura caia entre palavras ligadas pelo sentido, de forma a atenuá-la. Um outro fenômeno apontado por Nougaret é a pontuação bucólica (1963, p. 40), indicando que o hexâmetro também pode variar conforme o gênero poético, que pode ocorrer logo após o quarto pé, separando palavras ligadas pelo sentido nos dois pés finais – o estudioso alerta para o fato de que essa pontuação não é bem uma cesura, e não dispensa o verso da cesura usual. Vimos que a contração no quinto pé era bem incomum em Calímaco, mas de todo modo os gregos usaram esse que é chamado verso espondaico (por ter um espondeu no quinto pé, que normalmente é datílico) bem mais que os latinos, que utilizam essa conformação de forma extremamente rara, segundo Nougaret (1963, p. 46-47). O estudioso, analisando um *corpus* de 200 versos por autor, encontra nenhum verso espondaico na seleção de Virgílio e apenas 3 na seleção de Ovídio. Nougaret mostra (1963, p. 47) que o acento, nos dois últimos pés, coincide com os tempos marcados (as longas principais) nos finais usuais, o que para ele é uma consequência da forma das palavras empregadas nessas posições.

A respeito do dístico elegíaco, o esquema é exatamente o mesmo que comentamos sobre o grego. Nougaret aponta (1963, p. 56) que o primeiro hemistíquio do pentâmetro é idêntico ao hexâmetro até a cesura pentemímera masculina, de modo que o pentâmetro poderia ser a justaposição de dois primeiros membros do hexâmetro datílico (sem as contrações no segundo membro). A justificativa para o terceiro pé, de apenas uma longa, ser considerado em pé completo é identificada por Nougaret (1963, p. 56) em Quintiliano (IX 4, 98), que indica justamente o tempo latente (silêncio, no entender de Nougaret) na cesura medial que proporciona a essa longa do terceiro pé a possibilidade de ser entendida de maneira prolongada, ampliando a sua quantidade e valendo como um pé completo. Nougaret destaca que essas posições – terceiro e sexto pé – devem ser ocupadas por sílabas que sejam naturalmente longas (é raríssimo ter uma sílaba breve fazendo o papel de uma longa nessas posições).

Sobre o primeiro membro do pentâmetro, Nougaret mostra (1963, p. 57) que se evita iniciar o verso por um monossílabo elidido, ou colocar um monossílabo antes da cesura. Além

disso, o estudioso mostra que embora Catulo imite os gregos em apresentar elisão na cesura obrigatória, há somente dois exemplos disso em Propércio e nenhum em Tibulo e Ovídio. A respeito do segundo membro, Nougaret destaca o fato de a ausência de contração deixar sua estrutura bastante reconhecível. Assim, como no primeiro membro, indica o estudioso, se evita encerrar o verso por monossílabo, havendo nessa posição uma preferência por palavras de duas sílabas. A respeito de questões de sentido, Nougaret acrescenta (1963, p. 58) que a estrofe formada por um dístico elegíaco, entre os latinos, apresenta um sentido completo, embora Catulo, autorizado por exemplos gregos, realize *enjambements* entre dísticos.

### 3.5. DÍSTICO ELEGÍACO LATINO: MAIS DETALHES

Como vimos, o dístico elegíaco é a forma em que foi realizada a elegia erótica romana, tendo como expoentes Tibulo, Propércio e Ovídio. Um estudo mais pormenorizado do uso dessa forma por esses três poetas é encontrado na obra de Maurice Platnauer, *Latin elegiac verse* (1951). Vamos concentrar nosso comentário nas características que o estudioso aponta para o uso de Ovídio.

A primeira observação sobre versificação apontada por Platnauer é sobre a cesura. O estudioso a entende (1951, p. 4) como a divisão de um pé em duas palavras, uma pausa métrica, que não necessariamente está ligada a uma pausa no sentido, embora Ovídio costume aplicar pausas de sentido na cesura principal do hexâmetro. A cesura no terceiro pé do hexâmetro, pentemímera, como vimos, é dada como obrigatória – Ovídio teria quase 100% de ocorrências com final de palavra no terceiro pé. A cesura entre os elegíacos latinos é frequentemente masculina (quase 90% dos casos), ainda que entre os gregos a predominância seja de cesuras femininas – Platnauer mostra (1951, p. 9) que isso seria decorrente da própria estrutura das línguas, uma vez que o grego teria muito mais palavras terminando em breves e começando em breves que o latim.

A respeito da cesura obrigatória do pentâmetro, Platnauer apresenta duas observações principais (1951, p. 14). A primeira delas é que não se coloca a cesura entre preposições e palavras que elas regem – nos poucos casos em que isso ocorre, a preposição é entendida quase como um advérbio. A segunda é que a elisão na cesura obrigatória não é permitida. Catulo utiliza esse recurso uma ou outra vez, em Propércio há dois casos, mas nem Tibulo, nem Ovídio o utilizam. Outra questão diz respeito ao fato de que seriam evitados pentâmetros reversíveis, isto é, aqueles que apresentam os dois hemistíquios iniciados em dois dátilos. Platnauer (1951, p. 15) comenta que eles seriam sentidos como uma espécie de *jingle*.

Platnauer aponta que 17% dos pentâmetros reversíveis de Propércio e Ovídio são claramente *jingles*. Um deles, que é o refrão do sexto poema do livro primeiro, faz parte do nosso *corpus*: *tempora noctis eunt // excute poste seram*. Geralmente os pentâmetros terminam em palavras que formam jambos (uma breve seguida de longa), o que impediria a formação de um ritmo anapéstico e ajudaria a harmonizar o andamento métrico com o padrão acentual.

Sobre pausas de sentido, indicadas por Platnauer (1951, p. 24) como pontos em que há uma pontuação forte (o que não inclui vírgulas, parênteses, travessões e aspas de discurso reportado), o estudioso mostra que a mais frequente de todas é entre o par hexâmetro e pentâmetro dentro do dístico elegíaco, sendo a porcentagem de ocorrências dentro dos *Amores* 27,3%. Dentro do hexâmetro, em vez de no seu final, o uso é mais raro, mas ainda assim Platnauer aponta que Ovídio usou mais esse recurso que Tibulo e Propércio. Dentro do pentâmetro, as pausas de sentido são ainda mais raras; novamente Ovídio apresenta, segundo Platnauer, mais casos que os demais.

Como comentamos via Nougaret, e Platnauer reforça essa observação (1951, p. 27), os latinos tendem a encerrar o período com uma pausa de sentido no final do dístico, mas é permitido o *enjambement*, embora bem mais raro – em Ovídio a frequência é de 5%. Vez ou outra os poetas produzem sentenças longas que duram quatro ou cinco dísticos, e podem ocorrer nesse ponto uma série de recursos, entre parataxe e subordinação de períodos e anáfora. O caso mais comum de *enjambements* em Ovídio ocorre na presença de vocativos, pois o autor procura, conforma demonstra Platnauer (1951, p. 31), qualificar vocativos com várias orações relativas, o que acaba adiando consideravelmente o final do período.

Outro fenômeno comum entre os elegíacos latinos, conforme Platnauer (1951, p. 33-34) é a **epanalepse**, definida pelo estudioso como a repetição proposital de palavras (ou expressões) de um verso para o outro. Platnauer destaca que Ovídio aprecia especialmente terminar o pentâmetro repetindo uma expressão usada para começar o hexâmetro do dístico. No nosso *corpus*, a abertura do poema nono do livro primeiro é um caso claro desse evento, em que *militat omnis amans* se repete nessas posições, abrindo e fechando o dístico.

Vimos que no hexâmetro (exceto no quinto pé) e no primeiro hemistíquio do pentâmetro, a contração pode ser utilizada livremente. Platnauer chama a atenção (1951, p. 37) para o fato de que Ovídio demonstra uma tendência ainda mais marcante que nos outros poetas em iniciar os versos com um dátilo. Discutimos também quão raros são os hexâmetros espondaicos, aqueles em que há contração no quinto pé. Platnauer destaca (1951, p. 38) que esse evento é ainda mais raro em composições em dísticos elegíacos que em hexâmetros

isolados. Quando eles ocorrem na elegia, frequentemente é por causa do uso de uma palavra grega, como “*Orithyiae*” (Ov. *Am.* 1. 6. 53).

A respeito dos finais de verso, Platnauer destaca (1951, p. 40) que é mais comum que ali apareçam substantivos ou verbos, tanto no hexâmetro quanto no pentâmetro. Epítetos são evitados no final do hexâmetro. Ovídio às vezes usa para fechar o hexâmetro uma preposição que rege a palavra inicial do pentâmetro. O segundo final mais comum no pentâmetro é em pronomes, principalmente possessivos, e algumas formas de pronomes pessoais que funcionem metricamente.

Outro recurso destacado por Platnauer (1951, p. 49) é a presença de rimas internas entre os finais dos dois hemistíquios do pentâmetro, frequentemente entre palavras em concordância (um substantivo com seu adjetivo, por exemplo). Esse fenômeno ocorre, segundo o pesquisador, em cerca de um quinto dos pentâmetros dos três poetas elegíacos. Platnauer também demonstra (1951, p. 50 ss) que algumas palavras podem ser encontradas apresentando quantidade indeterminada de uma ou mais de suas vogais.

Sobre o hiato, Platnauer o define (1951, p. 57) como a não-elisão de vogal ou de vogal seguida de *m* diante de outra palavra iniciada em vogal. Ele ocorre com interjeições (após *o!* especialmente em Ovídio), na cesura (geralmente do terceiro pé) e como um hiato grego. Platnauer alerta para o fato de que o hiato na cesura pode estar sujeito a problemas com os manuscritos, pois eles divergem entre si: não se sabe se o hiato é um produto do autor ou do copista, e não é possível, segundo o estudioso, derivar daí uma regra geral. O hiato grego é, segundo Platnauer (1951, p. 58), comum em Ovídio. Ele ocorre no meio do quinto pé, em que a segunda palavra é um nome próprio e a primeira é um adjetivo que concorda com ela. Outra tendência grega seria o abreviamento de vogais longas quando em hiato, seguida de palavra iniciada em vogal longa. O alongamento de vogal breve que esteja na base de sílaba final fechada (que termina em consoante), segundo Platnauer (1951, p. 59) é bem comum, quando a palavra seguinte começa em vogal, quase sempre nas cesuras principais de hexâmetro e pentâmetro.

A elisão, segundo dados compilados por Platnauer (1951, p. 72), ocorre com uma frequência de cerca de 13% em Ovídio, indo a um quinto dos versos nas obras iniciais. Dentro do hexâmetro, Platnauer aponta (1951, p. 82-84) serem encontradas em todas as possíveis posições de cesura ou diérese do verso. Entretanto, o estudioso afirma que na cesura principal, quando masculina, o evento é incomum, e quando feminina, muito raro. Situação parecida ocorre com a cesura obrigatória do pentâmetro, com apenas três ocorrências nos poetas elegíacos estudados por Platnauer.

O pesquisador ainda faz observações interessantes sobre uso vocabular. Por questões de métrica, os poetas, segundo Platnauer (1951, p. 91-93) podem pospor expressões enclíticas (como *-que*), assim como conjunções não enclíticas (como *sed*). Além disso, pode ocorrer a **tmese**, que é definida por Platnauer como separação de palavras em relação (substantivo e adjetivo, por exemplo). No caso dos elegíacos, o estudioso afirma que praticamente todas as ocorrências envolvem a separação entre preposição e termo regido, frequentemente por meio da interposição de um genitivo entre a proposição e o substantivo. Outro efeito possível é o **hipérbato**, definido por Platnauer (1951, p. 104) como a intercalação de palavras pertencentes a diferentes orações (uma palavra da principal, seguida de uma da subordinada, e outra da principal, por exemplo). O estudioso aponta como ocorrências mais comuns as que envolvem vocativos e sentenças em discurso direto. Absolutamente todos os exemplos oferecidos por Platnauer (1951, p. 104-108) de hipérbatos que seguem essa sua definição são de Ovídio, e o pesquisador declara que os demais poetas não parecem ter tomado essa licença.

### 3.6. MAIS CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO

A temática elegíaca entre os romanos poderia ser variada, mas durante a época de Augusto foi dada preferência aos temas amorosos. Assim, Tibulo, Propércio e Ovídio não tão escreveriam de forma tão "séria" quanto Horácio e Virgílio, que passaram, em determinada fase de sua obra, produzida em uma idade mais madura, a tratar de temas cívicos elevados em odes e na épica. Esta é uma forma considerada mais elevada, trata de temas cívicos, enquanto a elegia seria mais ligada a temáticas individuais e prega a recusa em fazer carreira cívico-militar, como mostra Paul Veyne em *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente* (1985). George Luck, em *The Latin Love Elegy*, mostra também (1960, p. 13) que o vocabulário afasta a elegia tanto do epigrama, quanto da épica, e que há também variações no vocabulário utilizado pelos elegíacos, com Propércio e Catulo considerados mais coloquiais que Tibulo e Ovídio. O estudioso também destaca (1960, p. 13) que a linguagem utilizada não é do nível utilizado na épica e que os elegíacos não costumavam usar palavras já fora de uso e que, por isso, seriam mais próprias do texto épico.

Paul Veyne, em *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente* (1985) defende que todo o jogo executado nos poemas elegíacos quanto ao amor é, na verdade, exigência do gênero. Os leitores a quem se dirigiam, para Veyne, diferentemente dos modernos, estavam prontos a duvidar da palavra do eu-elegíaco e, assim, as elegias eróticas lhes proporcionavam certo “riso de lado”, irônico, que a obra de Calímaco já proporcionara

no mundo helenístico e naquele momento também no mundo romano, influenciando toda a geração de artistas que começa com Catulo. Para Veyne, portanto, a confusão entre eu-lírico e poeta empírico é uma questão muito mais moderna do que próxima dos autores elegíacos. Entretanto, autores antigos já faziam essa confusão: Apuleio (*Apologia*, X, 3) teria assumido que a real identidade de Lésbia, amada de Catulo, seria uma certa Clódia; que a Délia de Tibulo teria sido Plânia, e a Cíntia de Propércio seria Hóstia.

A respeito da temática elegíaca, Luck mostra (1960, p. 14) que o tratamento do tema amoroso difere um pouco da forma em que tinha aparecido nos autores mais antigos, gregos e latinos, mas desempenhou um papel importante em diversas narrativas literariamente importantes, mais antigas ou contemporâneas ao período em que a elegia foi um gênero de destaque em Roma. Eurípides e Apolônio de Rodes apresentaram o poder da mulher apaixonada na figura de Medéia, na tragédia e na épica gregas. Já Plauto e Terêncio dispensaram o tratamento convencional da paixão e trabalharam com o final feliz inevitável, próprio da comédia latina. Por outro lado, o romano Lucrécio, que produziu textos filosóficos, julgava que a paz da mente do epicurismo é ameaçada pelo amor, entendido por muitos romanos, como Cícero, como o pior dos sentimentos:

[O amor era] visto como o pior dos sentimentos, pelas ações nefastas que leva as pessoas a praticar – *Tusculanas* IV, 32, 75: *Omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla uehementior, ut, si ipsa illa accusare uolis, stuprum dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis est turpitude... sed ut haec omittas, perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est.* – “Pois de todas as perturbações da alma nenhuma é realmente mais forte, de tal forma que, se não quiseses acusá-las, mencionarei as ligações ilícitas, as seduções e os adultérios, os incestos, enfim, de que se deve acusar a torpeza... mas para deixar de lado tudo isso, a perturbação da mente, no amor, já é em si mesma vergonhosa”. (VASCONCELLOS, 2011, p. 113, nota 30)

Luck ainda afirma que os poemas épicos teriam potencial para intriga amorosa e que mesmo a *Eneida*, de Virgílio, principal texto épico produzido em Roma, que desempenhou papel cívico importante no período augustano pela propaganda a favor do *princeps*, passa por histórias de amor. O poema teria, para Luck, na relação entre Enéias e Dido, um pico de sofrimento amoroso que ecoa a forma como o amor é tratado por Catulo e principalmente pelos poetas elegíacos.

Conforme Luck (1960, p. 15), com o desenvolvimento econômico da cidade, cortesãs gregas bem educadas passam a fazer parte da sociedade e a partir do final da república, as matronas mais independentes se unem às cortesãs como musas do gênero. Conceitos como



*fides*, *pietas*, *castitas* são transferidos da união legal para os casos extra-conjugais. Luck também chama a atenção para o contraste entre essa questão e a política de Augusto contra adultérios, que tenta, como comentamos previamente, empurrar nas classes altas leis que é forçado a revogar, conjuntura social que também é destacada por Veyne (1985)<sup>6</sup>.

Sobre o uso da mitologia, Veyne (1985) aponta que na elegia ela é tratada para servir de paralelo a uma situação cotidiana dos amantes e também serve para aumentar a erudição dos poemas: o exemplo só vai ser válido se for conhecido, e ele só será conhecido pelos iniciados, segundo o modelo consagrado por poetas do período helenístico como Calímaco. Por isso, as referências aos mitos raramente são explícitas. Veyne ainda salienta que a mitologia coloca o poeta e a sua amada no mesmo nível de heróis e heroínas, tornando sua relação pertencente a um plano elevado.

Paul Veyne (1985) destaca ainda que é característico dos poemas elegíacos que o argumento desenvolvido se torne contraditório. Isso pode ocorrer dentro do mesmo poema, ou, mais frequentemente, entre vários poemas dentro de um livro, uma vez que cada uma das peças se destinaria a simular um quadro de costumes: do apaixonado, do ciumento, do rejeitado, entre outros. Para Veyne, os elegíacos fazem um jogo de cena, interpretando o eu-lírico os sentimentos de um apaixonado, referindo o próprio nome do autor e, mesmo ao se utilizarem de dados confirmáveis como autobiografia, tratam esses os fatos de maneira leviana – o que permitiria ao leitor desacreditar as informações e interpretá-las como jogo ficcional. Há humor no aparecimento repentino de banalidades, nas viradas inesperadas entre um dístico e outro. Há o lançamento do leitor *in medias res*, para que o leitor seja cooperativo e participe na construção da cena. E, também, há subversões da própria convenção do gênero para causar efeitos inesperados e que geram humor, característica da qual Ovídio se serve amplamente, conforme o argumento de Veyne.

Luck defende (1960, p. 147), em consonância com Veyne (1985), que os poemas de Ovídio não devem ser tomados de forma literal; que Corina, a principal figura feminina dos *Amores*, é um personagem sem correspondente na realidade e representa as várias mulheres com quem Ovídio teria se relacionado em sua juventude. Dessa forma, o livro foi composto para mostrar menos uma experiência pessoal do que situações por que qualquer jovem do período poderia estar passando, o que deveria ter gerado uma grande identificação entre os

---

<sup>6</sup> Para uma análise mais detida a respeito de como se via o amor em Roma, cf. *O amor em Roma*, de Pierre Grimal (1991). Nessa obra, Grimal discute conceitos como o de casamento no período augustano e a maneira como os poetas pintaram as relações amorosas nesse período de intenso moralismo.

leitores e a obra - e também grande confusão para os críticos posteriores, que julgavam que Ovídio e seu eu-elegíaco eram a mesma pessoa, o que também ocorreu com outros poetas do período.

A respeito disso, Veyne (1985) mostra que o sofrimento do poeta e a crueldade da amante são uma convenção do gênero e que o amor é para ser visto como uma escravidão. O eu-lírico sempre aparece sofrendo e, mesmo quando consegue satisfazer-se em uma noite de amor, isso não ocorrerá para sempre e ele nunca terá a sua amante conquistada em definitivo. Aliás, a satisfação amorosa raramente aparece como tema de poemas elegíacos, destacando-se, nesse ponto, *Amores* 1.5, de Ovídio, e o poema 2.15, de Propércio. Além disso, a submissão à paixão também passa por uma submissão ao deus Amor, que o teria ensinado na marra como amar, castigando o eu-lírico por ter sido orgulhoso. Além disso, é importante destacar o peso da moral da época, em que ser dominado por uma mulher era completamente vergonhoso (VEYNE, 1985, p. 209). Tal vergonha é discutida por Catulo em um de seus poemas (16), em que se defende dos seus detratores, que o acusavam de ser pouco viril justamente por seu eu-lírico assumir uma postura passiva em relação à sua amada.

Embora devamos considerar todas essas características, tanto do gênero, quanto da poesia amatória de Ovídio, aquela que mais se destaca para os propósitos deste trabalho é o fato de que a poesia feita por este e pelos demais poetas do período ter sido muito autoconsciente – há constantes referências às características formais e genéricas do texto, há referências aos poetas que teriam inspirado o estilo. Isso demonstra o quanto tais questões preocupavam os poetas do período. É por isso que partimos desse ponto – a manipulação da forma literária – para pensarmos o peso que deve ser dado a ele nas nossas traduções.

#### 4. MÉTRICA PORTUGUESA & TRADUÇÃO DE POESIA CLÁSSICA

Iniciamos agora uma discussão sobre algumas traduções de poesia clássica, notadamente poesia latina, lírica e épica, que nortearam este trabalho. Ele se insere, portanto em uma longa tradição de tradução de textos clássicos. O presente capítulo dedica-se a discutir aquelas que utilizaram a métrica tradicional em língua portuguesa como baliza, começando por Antonio Feliciano de Castilho, que traduziu os três livros dos *Amores* e mais uma grande quantidade de textos de Ovídio.

##### 4.1. CASTILHO E TRADUÇÃO DOS *AMORES*

A figura de Antônio Feliciano de Castilho tem tido na crítica literária maior importância pelo seu envolvimento na Questão Coimbrã do que por sua produção em prosa, poesia e tradução. Aliás, uma profícua produção em várias dessas áreas, de tratados de metrificacão à tradução de autores clássicos, incluindo Ovídio. Desse poeta latino, Castilho trabalhou com *Amores*, *Arte de amar*, *Fastos* e *Metamorfoses* - o que equivale a mais de vinte rolos de papiro (cada rolo, na antiguidade, equivalia a um “livro”) e dezenas de milhares de versos.

Castilho publicou a sua tradução poética completa dos *Amores* em 1858, no Rio de Janeiro. O volume inclui os três livros publicados por Ovídio na segunda edição de sua obra, baseados nos cinco originais publicados por volta de 16 a.C. Além disso, o livro é acompanhado por um comentário, a *Grinalda Ovidiana*, de autoria de José Feliciano de Castilho, irmão do tradutor. Constam também na obra prefácios do tradutor e do comentador, que serão úteis para a presente análise.

A crítica literária, portuguesa e brasileira, não tem sido favorável à produção de Castilho. Massaud Moisés, em *A literatura portuguesa* (2008), enfatiza a ligação do literato com as formas árcades e com os autores clássicos, sublinhando que isso teria trazido uma série de prejuízos à sua produção. Para o crítico, as primeiras publicações poéticas de Castilho, até 1828, apresentam

as limitações típicas do artificialismo neoclássico, a que se acrescentavam as naturais deficiências de Castilho: falta de sensibilidade lírica e escravizado a conhecer de outiva os poetas preferidos, as mais das vezes clássicos, acabou por alimentar a memória e a imaginação com uma visão de mundo tomada de empréstimo (MOISÉS, 2008, p. 199).

Moisés aponta que Castilho começou a produzir de acordo com a estética romântica

em 1836, mas apegou-se demais ao mito medieval e não conseguiu se livrar totalmente da estética neoclássica (2008, p. 199). O crítico lhe atribui importância como clássico da língua portuguesa apenas pela elegância dos versos, atribuindo à cegueira do poeta o que ele considera uma falha em se adequar à estética visualista do romantismo, gerando “convencionalismo, pobreza e impessoalidade” (MOISÉS, 2008, p. 200) e colocando por conta da formação clássica de Castilho problemas que o crítico encontra em sua versificação de sentimentos e emoções feita “como se não lhe dissessem respeito” (*ibidem*).

Contrariando o defendido por Moisés, Castilho, como tradutor de Ovídio, dificilmente poderia ter imputada a sua ligação com os clássicos uma dificuldade em versificar sentimentos e emoções de forma pessoalmente engajada. Isso porque o poeta latino, assim como seus contemporâneos, trabalhava com a poesia erótica de forma tal que não faltam tentativas contemporâneas e posteriores de descobrir a identidade das figuras femininas presentes nas obras, com ênfase para Corina, e interpretações, em geral equivocadas, que consideram a biografia do poeta tão repleta de reviravoltas emocionais e licenciosidade quanto a sua poesia, conforme mostramos que aponta Paul Veyne em *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente* (1985).

Então, se realmente se pode imputar uma “falta de sal” a Castilho, como faz Moisés, isso dificilmente poderia ser motivado por uma influência dos clássicos. É possível que a impessoalidade, por outro lado, seja decorrente da apropriação árcade dos clássicos, que tiveram predileção pela produção mais amena de Virgílio e Horácio. Em contraste, os árcades tiveram menos gosto pelos arroubos sentimentais, pelo erotismo dos elegíacos e pela sátira do próprio Horácio, que bem pouco tem de amenidades, ou do posterior Marcial (que, é bom enfatizar, está presente de forma abundante na *Grinalda Ovidiana* que acompanha a tradução de Ovídio em tela).

Antonio José Saraiva, em sua *História da literatura portuguesa* (1965), também guarda um curto comentário para Castilho. Afirma o crítico que o tradutor não foi capaz de superar as tendências árcades e isso o manteve um “hábil versejador”; afirma também que em suas traduções Castilho “falseia o espírito do original” (SARAIVA, 1965, p. 132). Para esse crítico, a importância de Castilho se dá muito mais por seu espírito agregador em relação aos poetas do período, ainda mais depois do falecimento de Garrett. É interessante sublinhar que Saraiva, diferentemente de Moisés, dedicou um comentário às qualidades tradutórias de Castilho. Por outro lado, como Saraiva não se aprofunda no assunto, é complicado perceber qual o critério utilizado pelo crítico para analisar a tradução do romântico português.

É possível que Saraiva esteja se referindo à característica parafrástica do trabalho de

Castilho, criticada inclusive por outros tradutores do período. Um deles, sob o pseudônimo de “Curioso Obscuro” - atribuído a Aires de Gouveia, professor, religioso e político do período - defendia uma proximidade em número de versos com o original – isso pode ser observado em seu prefácio às suas traduções das elegias de Tibulo, *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por Um Curioso Obscuro* [1912], composta em hendecassílabos (atuais decassílabos). Nesse prefácio, o tradutor chega a contar a quantidade de versos que Castilho produz a mais que Virgílio em algumas traduções. Na versão do poema didático virgiliano *Geórgicas*, Curioso Obscuro aponta um aumento de 300% no número de versos em determinados poemas. Esse crítico e tradutor comenta sobre o trabalho de Castilho que “salva-o a suavidade, e encanto da linguagem e a melodia do metro (...) é elegante, é gracioso, é sedutor, como paráfrase, mas não é ajustada tradução” (GOUVEIA, [1912], p. 27-28). Apesar de sua discordância quanto à paráfrase, o Curioso Obscuro considera Castilho um dos grandes tradutores clássicos da literatura portuguesa, principalmente quando consegue manter a concisão do texto traduzido. Para os mesmos versos em que Castilho tinha excedido o poema latino em 300%, o Curioso Obscuro sugere uma tradução em alexandrinos rimados, que acompanha de perto o conteúdo do poema de Virgílio discutido. Comenta, então, o tradutor de Tibulo, sobre esse resultado em comparação a Castilho:

Só isto, e nada mais dizem [os versos de Virgílio, traduzidos por ele em alexandrinos], de quanto o Castilho explanou e embrincou para deliciar o leitor nacional, dando realce à sua inigualável facúndia própria. E não obstante, para se avaliar à justa a alta e engenhosa maestria do nosso egrégio tradutor latino, rival de Bocage, sobraría apontar a primeira pág. do liv. I das Georg. Aí, os doze versos traspassou-os em igual número a português, admiráveis, sem os desluzir no mínimo tique. Ainda mais: os três primeiros do liv. II deu-no-los em dois! Quanto punha o peito à barra a traduzir, era irrealizável. (GOUVEIA, [1912], p. 28)

É importante ressaltar que a crítica de Curioso Obscuro a Castilho parte do fato de os dois poetas terem concepções tradutórias bem diferentes. Curioso Obscuro, na segunda metade do séc. XIX, estava preocupado em reintroduzir os clássicos no gosto da mocidade portuguesa. Ele considerava que os clássicos estavam sendo desprezados por conta da morte dos grandes tradutores portugueses, por causa da esmagadora popularidade das obras românticas e realistas e principalmente por que haveria um costume do período em imitar gostos literários franceses, e um deles era justamente o de lançar hostilidades aos estudos clássicos.

Observe-se que o Curioso Obscuro é defensor de traduções que apresentem uma

relativa fidelidade, levando em conta que não é possível existirem nem dois escritores iguais, nem dois leitores iguais. Curioso Obscuro se mostra bastante contrário a interferências do tradutor, incluindo omissões, paráfrases e tentativas de embelezamento. Observe-se sua posição quanto a paráfrases, imitações e tradução:

A tradução, pelo contrario, é obediente, sujeita, submissa. Fita o original, deslumbra-se: e de aí, absorve-se nele, identifica-se com ele. Não passa além nem fica retraído aquém. Se fica, imita e não traduz; se passa, parafraseia, divaga e também deixa de ser tradutor. Traduzir é pois dar a obra alheia por conta peso e medida, mostrando, por assim dizer, as feições, as maneiras, o sentir, a vida do autor traduzido; compartilhar íntegra a sua glória, ser outro ele perante outro povo, outra raça, outra língua. (GOUVEIA, [1912], p. 13)

A concepção tradutória do Curioso Obscuro é, portanto, bastante diferente daquela levada a cabo por Castilho em alguns de seus trabalhos tradutórios. Curioso considera a paráfrase – que é boa parte do que Castilho se propõe a fazer na tradução dos *Amores*, intitulado o trabalho “tradução parafrástica” – um problema de tradução, um equívoco que tem como consequência um aumento excessivo, para ele indesejável, do número de versos no texto de chegada. Entretanto, por valorizar a tradução poética bem organizada como poema, considera Castilho um dos principais tradutores dos clássicos em língua portuguesa.

Discutindo um pouco mais sobre como Castilho apresenta seu trabalho, constatamos que, logo na contracapa, o trabalho é colocado como “paráfrases” e, na página seguinte, como “tradução parafrástica (endereçada exclusivamente aos homens feitos e estudiosos das letras clássicas)” (CASTILHO, 1858). Seguindo o nome do tradutor, vêm inúmeros títulos e a anunciação da pertinência a várias sociedades de literatura portuguesa e a órgãos de ensino e políticos de Portugal e do Brasil, deixando bastante clara ao leitor a enorme influência do tradutor nos mais diversos círculos (Figura 2). O volume é publicado no Rio de Janeiro, onde boa parte da tradução teria sido produzida, como nos informa o comentador José Feliciano de Castilho, irmão do tradutor, em seu preâmbulo (*In* CASTILHO, 1858, p. 11).

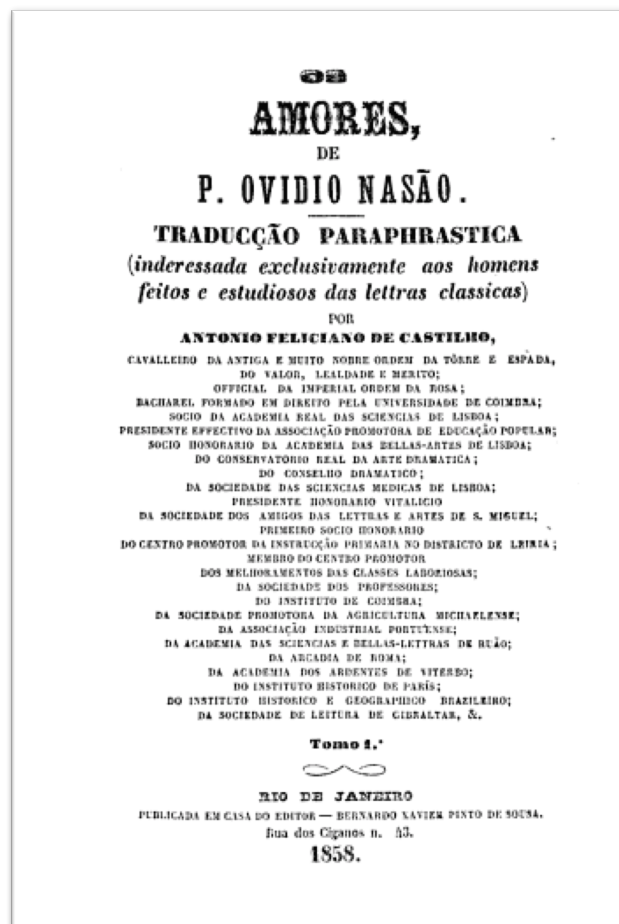


Figura 2 - lista de sociedades a que o autor pertence. Fonte: CASTILHO, 1858.

No que concerne ao tratamento dos termos eróticos, chama a atenção o alerta a “adolescentes de um e outro sexo” imediatamente posterior às informações das contracapas, que é reproduzido aqui em ortografia atualizada:

Sob um título que vos poderá atrair, este livro contém mistérios de iniquidade. Se o abrisseis, depois deste pregão, só de vós mesmos vos poderíeis queixar. Não é para vós que foi escrito. Quem o apresentasse, ou o permitisse à inocência, só esse seria o seu envenenador. (CASTILHO, 1858, p. 8)

Esse alerta do tradutor à juventude junta-se aos parênteses que endereçam a tradução aos homens feitos e estudiosos das letras clássicas que se encontram na contracapa. A partir disso, deve-se esperar que o tratamento das licenciosidades seja mais aberto do que em outras traduções do período, que tinham o costume de simplesmente expurgar do texto de chegada passagens ou poemas mais explícitos. O comentador, Castilho José, ciente da distância temporal entre os poemas de Ovídio e a tradução, aponta a necessidade dos comentários que

acompanham os versos de Castilho Antônio, a *Grinalda Ovidiana*, na intenção de “esclarecer-se o original” (*In* CASTILHO, 1858, p. 13) - lembrando-nos da nota explicativa que garante uma leitura “correta” do texto, um viés, conforme nos alertou Lefevere (2007). Com efeito, uma das intenções desse comentário, com a concordância de Castilho Antônio, seria provar “que das próprias leviandades do texto pagão nascem induções vantajosas e retos preceitos” (*In* CASTILHO, 1858, p. 14).

Antônio Feliciano de Castilho, no prólogo que segue o preâmbulo do comentador (1858, p. 17-35) defende a utilidade da tradução dos clássicos pelo fato de que ainda ali haveria muito a se aprender em termos poéticos. Para ele, “o transladar esmerado e primoroso não só não invalida grandes reputações, se não que, fazendo ombrear o moderno com o antigo, e confundindo-os num mesmo esplendor, reparte por entre ambos a glória” (CASTILHO, 1858, p. 24). É de se destacar, por outro lado, no que diz respeito a ombrear o antigo e o moderno, que o texto de Castilho não traz impresso o texto de partida latino ao lado de sua tradução.

A respeito da licenciosidade, Castilho afirma (1858, p. 30) que não haveria problema em traduzi-la, uma vez que tudo desse tom já teria recebido versões em várias línguas europeias, principalmente francesas. O tradutor defende ainda que as edições escolares deviam ser expurgadas e lembra do seu cuidado em colocar um alerta à juventude logo de início. Sobre o seu comportamento em relação às partes mais explícitas, Castilho afirma (1858, p. 31) ter utilizado o “véu da linguagem figurada” para atenuar “o excesso das suas desenvolturas”, desafiando um crítico que coteje a tradução com o texto ovidiano para conferir se é verdade.

Já sobre a questão parafrástica, Castilho se justifica (1858, p. 32) comentando que “a índole desta obra estava pedindo, na nossa língua, a forma lírica, a metrificação multicolor e cintilante, mimos e graça do dizer, a que o grave e heróico decassílabo se recusa”. Com efeito, seu texto apresenta uma grande variedade métrica, incluindo alexandrinos e redondilhas; muito maior, inclusive, do que a empregada por Ovídio, que produziu toda a obra em constantes dísticos elegíacos. Inclusive, é importante destacar a vontade de Castilho em traduzir elegia em forma lírica, dado que esses gêneros apresentavam diferenças na Antiguidade. Castilho comenta suas escolhas métricas (1858, p. 33) afirmando que tinha usado todos os metros possíveis, procurando “combiná-los e intertecê-los, para dar às estrofes a máxima variedade”, e descreve sua tradução como um “estudo de formas”. Dessa maneira, Castilho declaradamente faz uma experimentação na tradução dos *Amores*. Embora não tenha usado os dois expedientes tradutórios em que se foca o presente trabalho, Castilho tem sua



importância por ser o primeiro a traduzir os *Amores* integralmente – o único até Guilherme Duque (2015) –, por usar metros bem estabelecidos dentro da literatura portuguesa (embora os misture e embora não sejam a dupla dodecassílabo e decassílabo) e por experimentar organizações métricas que, no seu entender, melhor capturassem aspectos do texto de partida.

Castilho também tem um comentário à respeito da adequação do texto à poética dominante, o que foi discutido de acordo com a análise de Lefevere (2007, p. 73). Para o tradutor (1858, p. 33), o importante na produção de seu texto foi menos a forma como Ovídio produziu os seus *Amores* do que como ele os teria produzido se tivesse o português como língua nativa e tivesse os mesmos gostos literários do período de Castilho. Entretanto, cabe salientar que o tradutor ataca explicitamente os poetas românticos, afirmando (1858, p. 23-24) que “nenhum dos verdadeiros corifeus da escola hodierna deixou de explorar esses escritos [os textos da antiguidade clássica], que a plebe dos românticos escarnece, sem os conhecer. *Vulpes ad uvam*. [Raposas às uvas]”. O gosto literário a que Castilho adequou os poemas de Ovídio teria, portanto, menos vinculação com o Romantismo e mais com o Arcadismo, que valorizava mais o papel dos clássicos da Antiguidade. Para Castilho, os românticos desprezam os textos clássicos sem ter conhecimento dele, como a raposa da fábula de Esopo que, incapaz de alcançar as uvas, vai embora declarando que estavam verdes. Castilho considera isso um erro, uma vez que todos os bons poetas, segundo ele, teriam frequentado os clássicos.

As características de sua tradução que Castilho descreve em seu prólogo estão coerentes com a prática tradutória de fato. Quanto ao metro, a variedade é de fato impressionante. Castilho mistura metros diferentes não só em poemas diferentes como no mesmo poema. Isso confere aos poemas traduzidos uma grande variedade rítmica e permite ao tradutor uma série de efeitos sonoros diferentes dos utilizados por Ovídio.

Entretanto, o dístico elegíaco, metro em que foram compostos originalmente os *Amores*, permitia, lembrando, uma série de substituições métricas entre dátilos e espondeus, trocando duas sílabas breves por uma longa e vice-versa. Essas mudanças são internas aos pés que formam o hexâmetro e o pentâmetro datílicos e algo complicadas de serem reproduzidas no ritmo poético da língua portuguesa, baseado em alternância de tônicas e átonas e no número de sílabas poéticas fixo em cada verso. Poder-se-ia dizer que Castilho respondeu à sua maneira a essa variação abundante no texto latino, por meio da variação métrica. Essa resposta, por isso e pela característica parafrástica da tradução, aumenta bastante o número de versos em relação ao texto de partida.

No que diz respeito ao tratamento das licenciosidades, Castilho de fato usa amplamente do “véu da linguagem figurada”. Para exemplificar esse aspecto e também a

questão métrica, cito como exemplo o poema 5 do livro primeiro, que Castilho intitula “Aventura meridiana”, transcrito abaixo em ortografia atualizada. Metricamente, o poema é composto por dodecassílabos seguidos de três hexassílabos, quase uma estrofe pra cada dístico elegíaco. Conta o poema de Ovídio com 26 versos e a tradução de Castilho, com 52, dobrando exatamente.

Era na estiva quadra! Intenso meio dia  
 Pedia um respirar;  
 No meio do meu leito  
 Me deito a descansar.

Janela entre-fechada, esquiva ao sol fogo,  
 Repouso ali mantém;  
 Luz como a de espessura  
 Escura ao quarto vem;

Penumbra voluptuosa, igual à que abre a esfera  
 À espera do arbol;  
 Ou à que ensombra os ares  
 Se aos mares baixa o sol;

Penumbra tão propícia à tímida beleza  
 Que, acesa em seu pudor,  
 Quer dar, mas em segredo,  
 Sem medo o seu amor.

Eis vejo entrar Corina, em túnica re-solta  
 Envolt, e nada mais;  
 Chovem-lhe ao seio os belos  
 Cabelos divinais.

Mais linda nunca foi Semíramis entrando  
 Ao brando toro seu;  
 Nem Laís que em seus encantos  
 A tantos acendeu.

A túnica (mas rara; apenas vela o pejo.)  
 Forcejo em lhe arrancar,  
 Mão que sobre ela alveja  
 Forceja em na-guardar.

Porfio; ela se opõe... como quem da vitória  
 A glória obter não quer!  
 Entrega-se! Eu conquisto!  
 Que avisto! Que mulher!

Que estátua de Ciprina houve jamais tão bela,  
 Como ela em tal nudez!  
 Nem um senão descobres  
 Aos nobres dons que vês.

Que ombros! Que braços nus! Que botões em dois mundos,  
 Jucundos vejo arfar...  
 Por lábios abrasados,  
 Rosados, a chamar!

E o peito! O ventre! O lado! O airoso da estatura!

Cintura tão gentil,  
E a coxa que se espreita,  
Refeita e juvenil!...

Beleza apontar onde tudo é beleza  
Empresa vã tentei;  
Basta! A beleza sua  
Tão nua a mim juntei.

Quem há que ignore o mais? Do almo prazer mais doce  
Passou-se à languidez...  
Meios dias como esse  
Tivesse eu muita vez.

Antes de comentar os expedientes de Castilho para tratar das licenciosidades do poema, cabe um comentário sobre o texto de Ovídio por si. Depois de dois poemas focados na figura de uma moça amada, que, como veremos na tradução a ser apresentada, não recebe nome, aparece finalmente uma amante nomeada, Corina, principal figura feminina desse livro de Ovídio. Esse poema, então, trabalha o tópico da realização amorosa, que, conforme lembra J. C. McKeown, comentador de Ovídio (1989, p. 103-104), só se repetirá, na poesia elegíaca do período do principado de Augusto (que ocorreu de 31 a.C. a 14 d.C.), em Propércio, 2.15, poema com que tem diversos paralelos na construção. A elegia de Ovídio se apresenta como a narração de uma sequência lógica, em que ganham destaque os acontecimentos preliminares e a relação sexual é apenas sugerida, desapontando o leitor que tivesse esperanças de ter maiores revelações. Corina é comparada ao mesmo tempo com uma rainha, Semíramis, e uma prostituta, Laís, ambas ligadas a cenas eróticas: esta, cortesã famosa e disputadíssima, aquela, assassina de seus amantes no próprio leito, conforme destaca McKeown (1989, p. 112).

A descrição do corpo de Corina, embora parcial, é imensamente erótica, justamente pela sugestão de sua beleza quase irreal ou divina e pela vontade do eu-lírico em obter a sua realização amorosa. É justamente nessa descrição que Castilho concentra o uso do seu “véu da linguagem figurada”. Em vez de evidenciar que Laís, com quem Corina é comparada, era prostituta, o que no poema de Ovídio aparece como “amada por muitos homens” (*multis amata uiris*), no caso, que se deitou com muitos homens, Castilho opta por descrevê-la como a que “em seus encantos / a tantos acendeu”. Na descrição do português, alguém poderia pensar que muitos ficaram apaixonados por ela, e não que muitos tiveram noites de amor com a famosa prostituta.

No que diz respeito especificamente à cena de satisfação amorosa com Corina, Castilho não se furta a utilizar a palavra “nua”. Entretanto, como essa parte está em um contexto de sugestão, não é exatamente a mais licenciosa do texto. Caso oposto ocorre na

descrição dos mamilos de Corina, que Castilho coloca como “que botões em dois mundos / jucundos vejo arfar”. Nessa situação, o tradutor utiliza o “véu da linguagem figurada” com tanta veemência, que talvez seja necessária uma segunda leitura para perceber que Castilho se refere ao que Ovídio colocou como “quão apta para apertar era a forma dos mamilos” (*forma papillarum quam fuit apta premi*). Essa é, de fato, a parte mais licenciosa do poema, que o tradutor obteve sucesso em disfarçar.

A análise da tradução de Castilho, juntamente com a leitura atenta do seu prefácio, deixa claro que a crítica de um trabalho tradutório deve ser feita levando-se em conta o seu projeto. Percebendo que Castilho se mantém firme à finalidade proposta para a sua tradução, devem ser apontados senões no máximo para o seu projeto de tradução, e não para a forma como sua criação foi levada a cabo. Castilho encarou a tradução como atividade criativa, em consonância com o defendido por um teórico que escreveu crítica e traduziu mais de um século depois, que é Haroldo de Campos. Não cabe reclamar sobre a empreitada do português que a tradução é parafrástica se Castilho se propôs justamente a fazer uma paráfrase.

A respeito do uso vocabular utilizado pelo tradutor, principalmente no que concerne ao tratamento dos temas licenciosos, não se poderia esperar, considerando a moral rígida do período, que não houvesse ao menos o tal “véu da linguagem figurada” que disfarçasse as questões mais evidentes. Entretanto, merece mérito a escolha de não expurgar versos ou poemas que causassem complicações moralistas em um período em que isso era expediente comum a várias traduções. Em verdade, se tivesse que usar do expurgo, dificilmente os *Amores* receberiam tradução naquele momento.

#### 4.2. ODORICO MENDES E TRADUÇÃO DOS ÉPICOS

Um dos tradutores brasileiros que mais tem recebido atenção da crítica nos últimos muitos anos é, certamente, Manuel Odorico Mendes (1799-1864), natural do Maranhão, quer para lançar elogios à sua capacidade de síntese, quer para acusá-lo de ilegível e macarrônico. A editora da UNICAMP reeditou recentemente (2008) a *Eneida Brasileira*, acompanhando o texto da segunda edição (1858) da tradução feita por Odorico Mendes, publicada em primeira edição em 1854. Isso foi resultado da pesquisa realizada por Grupo de Trabalho dedicado ao autor, do IEL-UNICAMP, coordenado por Paulo Sérgio Vasconcelos, que realiza um comentário valioso como introdução à epopeia traduzida, o qual acompanharemos aqui para algumas considerações.

Odorico Mendes foi responsável por um trabalho gigantesco de tradução envolvendo obras em hexâmetro datílico produzidas em grego – *Iliada* e *Odisseia* de Homero – e latim – todo Virgílio, *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. A grande questão é que o maranhense traduz os hexâmetros datílicos em decassílabos, alinhando-se à tradição da épica em língua portuguesa iniciada por Camões, excetuando-se a oitava rima – o que o coloca na esteira do épico *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, composto também em decassílabos brancos. Isso significa que, formalmente, o tradutor responde a versos de 13 a 17 sílabas com versos de 10, brancos. A tradução odoricana não é verso a verso, mas mesmo assim foi um imenso desafio, dado que o resultado é apenas 45 versos mais longo que o texto de Virgílio, apresentando-se muito, muito mais concisa que outras traduções para línguas modernas em decassílabos e mais de 8 mil versos mais enxuta que a para o português de João Franco Barreto. As suas traduções dos épicos homéricos são ainda mais sintéticas. Tal feito só pôde ser realizado com a utilização de linguagem extremamente concisa, apoiada em palavras compostas (principalmente para epítetos), neologismos, hipérbatos forçando os limites sintáticos, e outros recursos nessa linha. Além disso, o tradutor utiliza-se largamente de interpolações de outros poetas, seja outras traduções, como a de Barreto Feio, seja da própria epopeia de Camões (VASCONCELOS *In* VIRGILIO; ODORICO MENDES, 2008, p. 10-11). Tal inventividade que povoa os decassílabos brancos de Odorico Mendes rendeu-lhe hordas de críticos e de admiradores.

Entre os críticos, Vasconcelos destaca (*op. cit.*, p. 8) a recepção positiva encontrada em Alexandre Herculano, Rebelo da Silva e Antônio Medina Rodrigues, além de Haroldo de Campos. O autor também aponta Antonio Candido, que acusou o maranhense de produtor de pedantismos arqueológicos e de ser o ápice da tolice no espírito árcade. Haroldo de Campos ainda destaca o comentário de Silvio Romero, que considerava a tradução monstruosa, feita em português macarrônico (CAMPOS, 1992, p. 38). Observa-se que, em vários momentos no tempo, o trabalho de Odorico Mendes dividiu opiniões: muitas críticas, mas um importante e elogioso comentário de Haroldo de Campos.

Inclusive, Campos dedicou boa parte de seu *Da tradução como criação e como crítica* (1992), já citado, a comentar as técnicas odoricanas. Campos afirma que Odorico Mendes implantou um sistema tradutório “coerente e consistente” (1992, p. 38), que funciona bastante bem, apesar de alguns equívocos que são menos culpa do tradutor do que do tempo – a escolha de “velocípede Aquiles” é citada pelo crítico como produtora de um bizarro efeito cômico, dada a associação moderna com o brinquedo infantil (1992, p. 39). Campos se mostra particularmente empolgado com as fórmulas compostas para epítetos, como “alidourada” para

Íris e “bracicândida” para Helena, colocando o tradutor maranhense no mesmo nível de Guimarães Rosa e James Joyce (1992, p. 40). O crítico também elogia com veemência as alternativas odoricanas para a produção de sonoridades e saídas para pedras-de-toque intraduzíveis até para Ezra Pound (*idem*, p. 41). Veja-se o veredicto final do crítico sobre Odorico:

Naturalmente, a leitura das traduções de Odorico é uma leitura bizarra e difícil (...) Mas na história criativa da poesia brasileira, uma história que se há de fazer, muitas vezes, por versos, excertos de poemas, “pedras-de-toque”, antes que por poemas inteiros, ele tem um lugar assegurado. (...) o fato de o maranhense ter-se entregue a sua faina a frio (“sem emoção”) e munido de um “sistema preconcebido” é, a nosso ver, precisamente o que há de mais sedutor em sua empresa. (CAMPOS, 1992, p. 41)

Vê-se, portanto, que, mesmo concedendo que Odorico Mendes tem algumas escolhas bastante complicadas, o maranhense está em alta conta com um teórico da tradução que se propôs a defender a tradução poética como uma empreitada crítica e criativa.

Vasconcelos, em sua introdução, destaca outra característica interessante de Odorico: a recriação de efeitos rítmicos presentes no original. Para uma série de espondeus, o tradutor responde com um padrão jâmbico. Sequências aliterativas e assonânticas são aproveitadas na tradução, e contrastes entre ritmos lentos e ágeis são conseguidos em português por meio aliteraões – trecho em que Vasconcelos afirma que Odorico “traduz recriando” (*op. cit.*, p.13). Com as marcações de aliteraões e tônicas de Vasconcelos, seguem os versos 163 e 164 da tradução da *Eneida*, que o crítico utiliza para exemplificar esse comentário: “Eis d(e) íngreme rochedo despenhando-se, / **Bravías cáBras Pêlos Pícos Púlam.**” Vasconcelos declara, nesse ponto, que Odorico busca com esse jogo sonoro, recriar o ritmo ágil do segundo verso, que em latim conta com um dátilo inicial e dissílabos: “*ecce ferae saxi deiectae uertice caprae / decurrere iugis (...)*”. É importante observar, então, que o tradutor, utilizando uma fôrma métrica tradicional em português, não se furtou a acompanhar variaões rítmicas presentes no texto latino.

O organizador da *Eneida Brasileira* vai além e elenca, até o final da sua introdução (p. 14-21) mais algumas características: 1) preocupação com variação, inclusive onde ela não aparece no texto latino; 2) precisão na versão de termos técnicos, especialmente linguagem náutica; 3) linguagem arcaizante, o que já era característica de Virgílio, segundo comenta Quintiliano; 4) uso de latinismos, a maioria deles já utilizados na épica de Camões; 5) não dissolução de marcas linguísticas surpreendentes mesmo no texto latino, ainda que sob o risco

de deixar a tradução mais complicada ainda; 6) utilização de palavras em português no seu sentido etimológico, há tempos perdido para o leitor moderno; 7) pequenas variações nas traduções dos ecos intertextuais da *Eneida* com os épicos homéricos e com as outras obras do próprio Virgílio.

Não faremos aqui uma longa análise da obra de Odorico Mendes por se tratar da tradução de textos épicos, diferentes em gênero dos elegíacos cuja bi-tradução proporemos neste trabalho. Entretanto, a sua importância enquanto tradutor dos clássicos no Brasil e as marcas da sua inventividade precisam ser notadas – e algumas de suas soluções podem ser usadas como referência em outros contextos métricos em tradução de hexâmetros, como veremos. Percebe-se que o uso de decassílabos lhe parece uma opção natural para a tradução do hexâmetro datílico, dada a tradição deste metro em português. Porém, como já comentado, utilizar-se do decassílabo, que já é curto em relação ao metro de partida, em uma tradução verso a verso de dísticos elegíacos, deixando uma opção ainda mais curta para o pentâmetro (uma redondilha maior, quem sabe, ou um hexassílabo), parece um pouco problemático, com possibilidade de exigir expedientes ainda mais drásticos que os de Odorico Mendes, ou de aumentar significativamente o número de versos na tradução.

Encontramos uma alternativa diversa do decassílabo de Odorico Mendes na tradução mais moderna de outros textos épicos clássicos a partir da *Iliada*, de Haroldo de Campos (2002), composta em dodecassílabos. Como comentamos, a escolha para o verso épico na primeira das traduções que apresentaremos foi justamente o dodecassílabo, seguido de um decassílabo correspondendo ao pentâmetro. Uma tradução poética que adota o dodecassílabo para a tradução de épico latino é a da *Farsália*, de Lucano, empreendida por Brunno V. G. Vieira e publicada pela mesma Editora da UNICAMP, contando com o texto até o canto V, em 2011.

Vieira acompanha a tradução de um extenso estudo introdutório, no qual discorre sobre as características do épico de Lucano, abarcando autor e obra, com destaque para o comentário sobre as diferenças estilísticas presentes entre a *Eneida*, epopeia de referência para Lucano, e a *Farsália* (2011, p.45-56). Resumidamente, a epopeia de Lucano, tendo Virgílio como referência, entra em um processo de imitação e de contradição simultâneos, opondo-se em termos de conteúdos e tratamento de temáticas, sendo a obra lucaniana muito mais “pé-no-chão”, realista, ciente da quantidade de tirania e falta de *pietas* do período narrado, trabalhando de maneira cética e antimítica o transcorrer dos eventos.

Vieira defende que Lucano está, então, contrapondo-se à forma poética da epopeia cristalizada por Virgílio e, dessa maneira, integra-se ao seu período de produção, que tinha tal

característica como tônica (2011, p. 57). O tradutor parte desse princípio para demonstrar a sua decisão por uma tradução poética (pois em prosa seria enfatizada a ideia de relato historiográfico, que não é o caso) em versos dodecassílabos – fugindo da tradição épica decassilábica cristalizada por Camões (veja-se o paralelo com o confronto com Virgílio) e procurando o efeito do tradicional e parnasiano alexandrino, mas sem a obsessão pela cesura na sexta sílaba e utilizando também ritmo com tônicas na quarta e na oitava sílaba.

Vieira ainda nos lembra de que Haroldo de Campos os utilizou ao traduzir hexâmetros, além de na sua *Iliada*, no trecho de Ovídio sobre a morte de Narciso (*Metamorfoses*, III, 407-510). O tradutor também nos lembra de que os mesmos dodecassílabos também aparecem na tradução de Catulo por João Ângelo de Oliva Neto, especificamente nos epílios e epitalâmios (Cat. 61-68) (VIEIRA, 2011, p.58) – encontramos o verso de soze sílabas também na tradução das *Bucólicas* de Virgílio por Raimundo Carvalho (2005) que comentaremos, junto da de Catulo, no tópico seguinte.

Ainda sobre Vieira, o pesquisador reconhece que toda tradução está condicionada a um ato de interpretação, perspectiva da qual partilhamos neste trabalho. Ao discutir qual o “idioma estilístico” utilizado (*idem*, p. 59), o tradutor elenca como parâmetro o dodecassílabo com tom literalizante, na esteira de Odorico Mendes, pretendendo que ele “ecoe minimamente um determinado autor estrangeiro”. O tradutor elenca algumas características lucanianas que acredita evidenciar com essa escolha, como a percussão (muitos pensamentos acumulados em pouco tempo), mistura nas correlações de sentidos verbais, distanciamento da harmonia sonora e rítmica dos antecessores, com uma obscuridade oposta à clareza. Outro critério destacado por Vieira é a adoção de compostos para metonímias referentes aos deuses, acompanhando de perto as soluções utilizadas por poetas de língua portuguesa que imitaram Lucano aqui e ali (Filinto Elísio, Camões e Bocage) com o propósito de imitação ou recriação e defendendo intertextualidade entre tradutores.

O tradutor da *Farsália* não procurou empreender em seu trabalho o critério de manutenção do número de versos ou da correspondência verso-a-verso, embora considere que o tratou como uma baliza ideal (VIEIRA, 2011, p. 61). O resultado foi uma proporção de, em média, 1,05, demonstrando um alongamento na tradução bem longe de ser excessivo, lembrando-nos da crítica do Curioso Obscuro à tradução de Ovídio por Castilho, já comentada. O trabalho é acompanhado ainda de extensas notas, auxiliando leitores em vários níveis e com diversos propósitos.

Por último neste sub-tópico, discutem-se agora algumas questões da tradução daquele trecho das *Metamorfoses* feita por Haroldo de Campos que Vieira citou em sua introdução à



*Farsália* e comentou em artigo publicado em 2006, *Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português*. O trecho - Ov. Met., III, 407-510 – foi publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 21 de agosto de 1994, no suplemento *+mais!*<sup>7</sup>. Este tinha como linha mestra uma série de reportagens sobre o eu, incluindo uma seção dedicada a Narciso, na qual o texto de Campos se insere. A tradução é precedida de texto introdutório intitulado *Uma metamorfose*, que começa, sem muita surpresa, com uma discussão sobre Ezra Pound, grande referência para Haroldo de Campos como tradutor, modelo para o conceito de recriação, tradução crítica e criativa, sobre o qual discutimos (1992).

Campos (1994) nos lembra de que nos *Cantos* de Pound, em contato estreito com a *Comedia* de Dante, em vez de o eu-lírico ser guiado por Virgílio, é levado por Ovídio, autor das *Metamorfoses* e dos poemas amorosos que apresentaremos mais tarde. Colocadas as referências, Campos parte a elencar algumas apreciações dessa obra gigantesca de Ovídio, que foi acusada pelo tradutor da edição da Garnier para o francês, J. Charmonard, de ter falta de unidade, exibição de virtuosos e neologismos em excesso, embora ele tenha em alta conta a plasticidade do texto. Campos recoloca o texto de Ovídio, a partir desta característica, em contato com o conceito de “epopeia sem enredo” de Pound, e destaca também o uso da linguagem pelo poeta latino – defende o tradutor que a modernidade herda de Ovídio essas duas características. Após comentar brevemente os trabalhos de Paul Valéry e José Lezama Lima sobre Narciso, Campos alerta o leitor de que seu trecho foi vertido em dodecassílabos, tendo como referência a tradução de Antonio Feliciano de Castilho, dada pelo concretista como uma que “envelheceu, mas é de boa cepa literária” (CAMPOS, 1994); e considerando os versos 509-510 como “pedra-de-toque”. A pequena introdução fecha com uma discussão contrapondo Ovídio e Virgílio, e vem a tradução logo em seguida.

No seu comentário sobre o texto, Vieira (2006) toma a tradução de Campos desse trecho das *Metamorfoses* como paradigma do tipo de tradutor e do tipo de contribuição propiciada por Campos aos Estudos Clássicos. Vieira parte do conceito de recriação (CAMPOS, 1992) e da recuperação da logopeia, ou seja, não apenas traduzir o significado direto, mas escolher as palavras baseado em contextos de uso e horizonte de expectativas gerado, conceito de Ezra Pound (*apud* POUND, 1976, p.37-38), para analisar a tradução de Campos. Vieira foca nos 11 primeiros versos do poema e destaca, principalmente, o uso de

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/21/mais!/index.html>, acesso em 07/06/2015. Sempre interessante notar uma aparição de tradução de textos clássicos aqui e ali em jornais tradicionais e de grande circulação. O texto traduzido foi republicado mais tarde por Haroldo de Campos no seu *Crisantempo* (2004), mas sem o estudo introdutório que saiu na *Folha*.

*enjambements* para recuperar a agilidade do ritmo e a recuperação de efeitos sonoros relevantes, assim como aproveitamento de anagramas.

A respeito do metro, o dodecassílabo, Vieira destaca (2006, p. 86) que Haroldo de Campos utilizaria o mesmo verso para a tradução do canto I da *Iliada*, publicada em 1992. Observe-se aqui que é o mesmo dodecassílabo, não-alexandrino, de que falávamos a respeito da tradução de Vieira da *Farsália*. Campos retém o mesmo número de versos do texto de partida. É importante destacar que Vieira defende (2006, p. 86) que a tradução metrificada seja mais afeita à reprodução da logopeia do texto de partida, pois o próprio texto antigo foi composto em metro fixo, ainda que diferente do metro português. Para o comentador, a frequência de traduções em versos não metrificados de poesia antiga teria gerado dificuldades para a reprodução com sucesso da logopeia, exceto naquelas em que fica patente a preocupação com o uso dos ritmos e dos metros, em versos livres bem realizados.

Vieira também nos chama a atenção para a relação entre os trabalhos de Campos e Castilho, já declarada pelo moderno no prefácio à tradução. O comentador demonstra (2006, p. 87) que isso se dá por meio de decalques e uso de sinônimos, demonstrando que também a tradução insere-se em uma tradição de leituras, e está permanentemente em relação com outros textos. É por esse motivo, inclusive, que estamos nos dedicando, neste e no próximo capítulo, a discutir essas visões de tradução e os usos que os tradutores fizeram dos metros, de modo a situar melhor a nossa discussão e correspondente bi-tradução.

#### 4.3. TRADUÇÕES DE LÍRICA E POEMAS NÃO ÉPICOS MODERNAS

Ainda na discussão sobre os versos de doze sílabas como possibilidade de tradução para hexâmetros datílicos, destaca-se a tradução das *Bucólicas* de Virgílio realizada por Raimundo Carvalho (2005), publicada pela Tessitura / Crisálida, toda em alexandrinos. A tradução dos dez poemas virgilianos é seguida de valiosa discussão sobre teoria da tradução, parâmetros utilizados pelo tradutor e comparação dos resultados com o de outros tradutores das *Bucólicas*: Silva Ramos, Odorico Mendes e Paul Valéry.

Carvalho inicia seu texto crítico (2005, p. 105-106) estabelecendo que, em seu entender, a tradução poética envolve uma atenção cerrada à forma do original. Para ele, uma tradução que não leve isso em conta fracassará, assim como aquela que, depois de transpor o significado palavra por palavra, procura “embelezar” o texto segundo as convenções literárias do período do tradutor (poderíamos pensar no que foi discutido sobre Castilho nesse momento). Tendo a teoria de Roman Jakobson como baliza, Carvalho mostra que o tradutor

deve estar tão atento às características da obra poética quanto o poeta deve estar ao compor o próprio texto, considerando também que, antes de tudo, o tradutor também é leitor e sua operação envolve um processo de interpretação. Vendo a tradução como atividade crítica e criativa, Carvalho entra em consonância com outras visões já discutidas, como a de Haroldo de Campos, e a de Paul Valéry, que foi um dos autores de referência no trabalho de Carvalho por causa de sua tradução das *Bucólicas* para o francês.

É justamente por conta dessa proximidade com Valéry que se dá a escolha do metro utilizado por Carvalho. O tradutor afirma (2005, p. 109) que o uso dos alexandrinos se deu porque, assim como em francês, seria um verso capaz de “dar conta do original, fazendo corresponder, verso a verso, original e tradução; ou seja, para cada hexâmetro, um alexandrino”.

O tradutor ainda afirma que a sua escolha métrica se deu levando em consideração as traduções prévias das *Bucólicas* para o português. Carvalho nos lembra que Odorico Mendes traduziu os hexâmetros em decassílabos – trabalho que discutimos tomando a *Eneida Brasileira* como foco – e que Silva Ramos teria usado um alexandrino arcaico, um verso de 14 sílabas que, no entender de Carvalho, é “quase prosa”.

Quem também trabalhou com versos de 14 sílabas na tradução de hexâmetros foi José Paulo Paes, em seu *Poemas da Carne e do Exílio* (1997), coletânea de traduções de poemas dos *Amores*, das *Tristes* e das *Pônticas*. Não é esta a primeira empreitada do tradutor com poemas da antiguidade. Ele já havia traduzido alguns poemas da *Antologia Palatina* para a mesma editora do livro sobre Ovídio, a Companhia das Letras. Além disso, pela mesma editora também publicou *Poesia erótica em tradução*, uma coletânea de poemas de diversas épocas.

No *Poemas da Carne e do Exílio*, Paes está mais interessado na temática do desterro presente nas duas últimas obras de Ovídio, as *Tristes* e as *Pônticas*, escritas em meio à desgraça política que, segundo o que nos fornecem os próprios poemas, teria sido justamente causada pelo sucesso da obra erótica ovidiana e pelo fato de Augusto, empenhado na recuperação moral romana, ter se enfurecido com ela. Paes afirma (1997, p. 10) que incluiu três poemas dos *Amores*, um de cada livro, somente para contrastar a linguagem galante utilizada no que Paes nomeia “versos juvenis” com aquela usada na obra de exílio, dotada de mais “dramaticidade”.

Paes dedica um bom espaço no início do livro a dar uma introdução sobre a figura de Ovídio, considerando o todo da sua obra, sua relação com outros poetas do período e com o poder do principado. Entretanto, há poucos comentários sobre critérios utilizados na tradução,

e nenhuma discussão sobre teoria da tradução. Vê-se que, para traduzir os dísticos elegíacos, Paes utiliza versos de 14 seguidos de versos de 12 sílabas, mas não há informações sobre o porquê de tal escolha.

Discorrendo sobre o metro latino, Paes exemplifica o dátilo – um longa, duas breves – com a palavra “cálido” (1997, p. 18), o que denota uma sobreposição da ideia de tônica seguida de duas átonas sobre a de longa seguida de duas breves. Além disso, não há comentários sobre o fato de o pentâmetro ser composto de duas partes simétricas nem sobre as possibilidades de substituição de duas breves por uma longa. Não se sabe se Paes não estava exatamente preocupado com essa discussão ou se queria dar ao leitor uma bem, bem breve noção do que ocorria na métrica latina.

A única discussão sobre critérios de apresentação do texto se dá na nota liminar (1997, p. 9). Por ela ficamos sabendo que Paes teria operado a tradução “ressuscitando” o latim ginasial e cotejando o texto de partida com as traduções para o francês, em prosa. Dos *Amores*, utilizou-se a edição da Les Belles Lettres, de Henri Bornecque (1952), enquanto para os poemas de exílio foi seguida a de Émile Ripert (1937), da Garnier. Nisso, Paes afirma que optou por uma tradução verso a verso, atenta à sonoridade, ritmo e economia verbal presentes no texto de partida, procurando não uma “impossível simetria, mas possíveis aproximações”. Sobre a presença do texto bilíngue, a justificativa é quase a mesma que encontramos no Curioso Obscuro (GOUVEIA, [1912]), o tradutor português de Tibulo em decassílabos que foi citado quando discutimos Castilho, quando apresenta suas traduções “extra” de Propércio e Catulo (as de Tibulo não trazem texto em latim): dar ao leitor atento e conhecedor do latim a oportunidade de cotejo. Paes, na verdade, é mais drástico que o Curioso (1997, p. 9); para o brasileiro, o texto bilíngue “facultará ao leitor mais alerta julgar por si se as boas intenções do tradutor tiveram algum êxito ou serviram apenas para prolongar de mais alguns metros as calçadas do Inferno”.

Vê-se, portanto, que cabe ao leitor verificar, a partir da obra, o projeto tradutório de Paes para essas peças selecionadas da obra de Ovídio. Considerando que o autor considera a presença dos três poemas dos *Amores* como contraste de linguagem, cada um deles vem para mostrar temas bastante licenciosos que se ilustram em boa parte da obra erótica de Ovídio. O primeiro é o poema 5 do livro primeiro, aquele no qual Corina vai ao encontro do poeta com uma túnica quase transparente, e há o encontro sexual em pleno meio-dia – o mesmo que discutimos na tradução de Castilho e comentaremos em breve. O segundo é o poema 4 do livro segundo, no qual o eu poético declara a sua preferência por todo tipo de mulher encontrado em Roma, e qual “cantada mitológica”, se é que podemos colocar dessa maneira,

se coaduna com o estilo de cada uma delas, mostrando um comportamento bastante inconstante e bem diferente do esperado na sociedade romana. O último da seleção é o poema 7 do livro terceiro, o qual, em relação ao 1.5, é um absoluto anticlímax: enquanto no primeiro havia a realização do desejo amoroso, neste há uma falha retumbante por conta da impossibilidade de o membro viril do eu-poético cooperar com a situação. É, como dissemos, um momento raro no qual a noção de elegia como um lamento relacionado à morte pode se colocar à elegia romana – neste caso, comicamente, a morte é do membro viril do eu-poético.

Partimos agora para uma pequena discussão da versão de Paes para *Amores*, 1.5, tendo em mente as características do poema mencionadas quando da análise da tradução de Castilho e as alternativas utilizadas pelo português.

Era intenso o calor, passava já do meio-dia;  
 Estendi-me na cama a repousar os membros.  
 Das janelas, em parte abertas, em parte cerradas,  
 Vinha luz semelhante à que há dentro das matas,  
 À luz mortíça do crepúsculo, após Febo sumir,  
 Ou de antes de a noite ir-se sem que seja dia.  
 A esta luz é que se hão de mostrar as jovens tímidas;  
 Nela, o pudor medroso espera achar refúgio.  
 Eis que chega Corina numa túnica ligeira,  
 Cobriram os cabelos seu alvo pescoço;  
 Assim entrava pela alcova a formosa Semíramis,  
 Diz-se, e Laís, a quem tantos homens amaram.  
 Desvesti-lhe a túnica; de tão tênue, mal contava:  
 Ela lutou, entanto, por cobrir-se com  
 A túnica, mas sem nenhum empenho de vencer:  
 Venceu-a, sem pesar, a sua traição.  
 Ficou em pé, sem roupa alguma, diante dos meus olhos.  
 Não havia, em seu corpo, um único defeito.  
 Que ombros e que braços a mim foi dado ver, tocar!  
 Os belos seios, que deleite comprimi-los!  
 Que ventre mais polido logo debaixo do peito!  
 As ancas, que primor! Que juvenil a coxa!  
 Por que pormenorizar? Nada vi de não louvável!  
 E a nudez lhe estreitei contra o meu próprio corpo.  
 Quem não sabe o resto? Exaustos, repousamos depois.  
 Que mais outros meio-dias prósperos me sejam!

Percebe-se de saída que a escolha métrica de Paes proporcionou ao poema um ritmo mais fixo, comparado principalmente ao que Castilho optou por fazer. O primeiro ponto a se destacar, nesse sentido, é o não-adiamento da palavra “luz”, presente no quarto verso da tradução de Paes, mas que só aparece no sétimo verso do texto de partida. Esse adiamento proporciona efeitos interessantes no texto de Ovídio, porque as descrições dessa luz, na

posição em que estão, parecem com um elemento desconhecido, que só vai aparecer depois para ser correlacionado ao tipo de luz que se oferece às moças pudicas. Tal colocação não aparece na tradução, pois Paes optou por revelar o elemento da luz logo no início da descrição e utilizar as retomadas depois. Embora isso facilite enormemente a leitura, corta um pouco o efeito de suspense que essa descrição do ambiente oferece, e que será quebrado com a chegada de Corina. Além disso, no sétimo verso, Paes coloca uma característica ativa às “jovens tímidas”, pois elas é que se mostrariam diante daquela luz, enquanto no texto de partida o que há é que aquela é a luz que deve ser dada por alguém, pelo eu-poético quem sabe, a essas jovens, que assumem uma postura passiva nessa relação.

Mais para frente, após a chegada de Corina, aparece aquela comparação com Semíramis e Laís. Assim como em Castilho, vemos Laís aparecendo como alguém que foi alvo do amor de muitos homens, mas a solução dada pelo tradutor nem de longe deixa claro que se trata de uma prostituta. O leitor de Paes descobre essa informação apenas em nota de fim (1997, p. 94), que aponta Laís como “cortesã”, colocando a moça na posição de “acompanhante de luxo”. A respeito das demais notas de fim, percebe-se que estão lá apenas para descrever as três figuras histórico-mitológicas que temos no poema: Febo, Semíramis e Laís. Não há nelas indicação do espírito homicida de Semíramis, inclusive.

Em seguida, destaca-se a colocação de *enjambement* entre os versos 14 e 15. É importante pensar nisso porque há questões importantes a considerar na distribuição da matéria dentro dos versos. A primeira é que a unidade de conteúdo no texto é o dístico. Dessa maneira, ao extravasar a palavra “túnica” para o dístico seguinte, aquele formado pelos versos 13 e 14 soa incompleto. Além disso, esse mesmo dístico, no texto de partida, tem um jogo com a repetição da palavra “túnica” que ajuda a centrar a disputa pela retirada ou não dessa peça de roupa que está colocada entre o eu-lírico e Corina, questão que o extravasamento para o próximo dístico apaga um pouco.

Em seguida, vê-se que a expressão *posito uelamine* (“retirada a cobertura”) retoma, no texto de partida, *tunica uelata recincta* (“túnica com a cinta desamarrada”). Ambas as expressões estão parafraseadas no texto de Paes: há a “túnica ligeira” seguida de “sem roupa alguma”. Paes realmente evidenciou, portanto, a busca por aproximações antes da “impossível simetria” que indicava no prefácio e na nota preliminar.

Na parte, como dizia Castilho, mais “licenciosa” do poema, Paes, que não tem qualquer compromisso com disfarçar essa matéria, e sim com revelá-la, a fim de produzir contraste com o tom dos poemas de exílio, alcança sucesso. Chama a atenção, porém, o uso de palavras um pouco inesperado nessa seção, como “seios”, “deleite”, “ancas”, “primor”,

“pormenorizar”. Tal uso contrasta bastante com o uso de palavras mais simples que encontramos no texto de partida e como característica da elegia erótica de Ovídio como um todo.

Cabe ainda destacar o trabalho de Paes com efeitos sonoros dentro dos versos, especialmente aliterações, como no segundo verso (grifos meus): “**estendi-me na cama a repousar os membros**”. Soluções como essa acrescentam muito à sonoridade do poema. Observa-se também o uso de inúmeras marcas de pontuação nos versos 16-18 (“venceu-a (...) único defeito”), justamente um ponto em que o eu-poético se dedica a observar o corpo desnudo da amada, vagarosamente, efeito que é explicitado pelas pausas de Paes.

Por fim, percebe-se que Paes atinge os poucos critérios que tinha indicado no prefácio. A respeito do metro, o verso mais longo, principalmente o de 14 sílabas, não é problemático em si, mas é um modo incomum na metrificação portuguesa. Isso pode dificultar a sua percepção enquanto verso, o que é interessante de se pensar para versos que contem com mais de 12 sílabas poéticas – é uma crítica que veremos Carlos Alberto Nunes receber aos seus hexâmetros vertidos em 17 sílabas, por exemplo.

Uma observação extra sobre o trabalho de Paes ainda se faz necessária. Esse poema foi traduzido originalmente para ser publicado em 1990, para a seleção *Poesia erótica em tradução*, e depois foi revisado e complementado para a obra que analisamos, que é de 1997. Na versão do *Poesia erótica* (2006, p. 45), em primeiro lugar, o poema não está completo (apresentam-se os versos 1-2 e 9-26). É bem interessante notar o trabalho de revisão dessa tradução, que contava com bem menos recursos que na primeira versão. Segue o poema:

Era intenso o calor, passava do meio-dia;  
 Estava eu em minha cama repousando.  
 [...]Eis que vem Corina numa túnica ligeira,  
 Os cabelos lhe ocultando o alvo pescoço;  
 Assim entrava na alcova a formosa Semíramis,  
 Dizem, e Laís que amaram tantos homens.  
 Tirei-lhe a túnica; de tão tênue mal contava:  
 Ela lutou todavia por cobrir-se  
 Com a túnica, mas sem empenho de vencer:  
 Venceu-a, sem mágoa, a sua traição.  
 Ficou em pé, sem roupa, ali diante dos meus olhos.  
 Em seu corpo não havia um só defeito.  
 Que ombros e que braços me foi dado ver, tocar!  
 Os belos seios, que doce comprimi-los!  
 Que ventre mais polido logo abaixo do peito!  
 Que primor de ancas, que juvenil a coxa!  
 Por que pormenorizar? Nada vi de não louvável,  
 E lhe estreitei a nudez contra o meu corpo.  
 O resto, quem não sabe? Exaustos, repousamos.  
 Que outros meios-dias me sejam tão prósperos!

Destacamos aqui o uso de versos de 13 e 11 sílabas – os posteriores de 14 e 12 apresentam um resultado rítmico mais proveitoso. Há também aqui o uso de uma sintaxe com menos inversões e menos pausas, e vocabulário mais direto. Por exemplo, no verso em que há “tirei-lhe a túnica” aqui, haverá “desvesti-lhe a túnica” na revisão – a opção posterior, além disso, presta-se a conformar o metro a 14 sílabas. No momento em que há uma inversão sintática mais drástica nessa versão, em “Dizem, e Laís que amaram muitos homens”, o recurso acaba deixando o verso estranho, com entendimento um pouco dificultado. Sobre os seios de Corina, nessa primeira versão o “véu da linguagem figurada” acaba se fazendo sentir na opção por “doce” para descrever o prazer em apalpá-los, o que foi desenvolvido com maior sucesso na versão posterior, que traz “deleite” (o que também ajuda a levar o verso a 14 sílabas). Enfim, percebe-se que Paes conseguiu resultados poéticos superiores em sua edição mais nova, destacando-se ritmo, sonoridade e uso vocabular – ainda que, nesse último ponto, várias das alterações tenham sido feitas também para readequar o metro.

Ainda sobre poemas eróticos de Ovídio traduzidos na década de 1990, temos uma edição de 1992 da *Arte de Amar*. O trabalho foi realizado em 1990 pelos portugueses Natália Correia e Davi Mourão-Ferreira e publicado em 1992 no Brasil pela editora Ars Poetica, contando com prefácio de Zélia de Almeida Cardoso, que coordenou a série de publicações de que o livro faz parte, e trazendo como apêndice a tradução de Antonio Feliciano de Castilho, do século XIX.

O prefácio de Cardoso funciona também como introdução às obras de Ovídio, contando com um brevíssimo comentário sobre as características de cada uma delas e mostrando um pouco da farta recepção que a obra ovidiana teria recebido durante a Idade Média, havendo traduções e inúmeros manuscritos datados do período (1992, p. 7-12). Cardoso qualifica a tradução dos portugueses Correia e Mourão-Ferreira como uma “visão contemporânea” do texto antigo, ou seja, uma interpretação pessoal moderna deste. Para ela, a grande questão é se um texto clássico deve ser traduzido em prosa – quando, para a estudiosa, questões de fidelidade tradutória devem manter-se em vista – ou em forma poética, o que para Cardoso suscita discussões a respeito da intraduzibilidade da poesia, citando Jakobson (1970, p. 63-72). Elencando questões sobre as diferenças entre os sistemas fônicos das diversas línguas, Cardoso considera que o poema traduzido deve configurar-se como outro poema na língua de chegada, exigindo do tradutor que seja, “se não artista, ao menos um hábil artesão do verso” (1992, p. 13).

Nesse ponto, Cardoso comenta o trabalho de Castilho, que vem como anexo à tradução de Correia e Mourão-Ferreira. A estudiosa lembra a intenção de Castilho de tornar o



texto latino acessível ao leitor de língua portuguesa, ou seja, a intenção parafrástica que já discutimos. Ela informa (1992, p. 14) que Castilho utilizou versos alexandrinos rimados paralelamente, dois a dois, equivalendo ao dístico elegíaco – o que é um modo muito mais conciso que o utilizado para dar conta da tradução dos *Amores*. Cardoso alerta para o uso vocabular de Castilho, requintado e próprio do século XIX – e, avaliamos, com um tom um pouco distante do vocabulário jocoso que se espera no manual de sedução que é a *Arte de Amar* –, justificando assim, para a estudiosa, a existência de uma tradução “mais ágil, adequada ao leitor que viverá no limiar do terceiro milênio” (1992, p. 14).

Comparando a tradução de Castilho, de um lado, com a de Correia e Mourão-Ferreira, de outro, Cardoso nos informa (1992, p. 14) que sua principal diferença reside em metro e em escolha vocabular. Enquanto a primeira, mais antiga, conta com versos monométricos, a mais moderna mostra alguma regularidade em decassílabos e em rimas cruzadas no início, mas isso não se mantém, tendo a tradução a característica de, em média, dobrar o número de versos do texto de partida. Entretanto, pelo fato de ter apresentação bilíngue, o texto mostra a parte em latim equivalente à página traduzida, facilitando o cotejo. Predominam, dessa forma, versos livres e brancos, com rimas aqui e ali, mas sem nenhuma previsão métrica. O parecer final de Cardoso (1992, p. 15) é de que “permanece no texto, porém, um certo ritmo agradável, embora livre e irregular, ritmo que substitui a absoluta regularidade dos dísticos ovidianos”, culminando em uma “tradução popular, sem dúvida”.

Quatro anos após essa *Arte de Amar*, foi editado pela EDUSP *O livro de Catulo*, trabalho traduzido e anotado por João Ângelo Oliva Neto, que configurou a primeira tradução completa de Catulo disponível ao leitor brasileiro. Havíamos destacado esse volume quando comentamos sobre a tradução da *Farsália* por Brunno V. G. Vieira, que nos lembrava o uso de dodecassílabos nos epílios e epitalâmios, que correspondem aos poemas 61 a 68 de Catulo, que produziu na geração anterior à dos poetas elegíacos.

Entretanto, Catulo escreveu em uma grande variedade de metros. No seu conjunto de 116 poemas e um fragmento de autoria duvidosa traduzidos por Oliva Neto, há os nossos conhecidos hexâmetro datílico (poemas 62 e 64) e dístico elegíaco (poema 65 até 116), mas também contamos com: senário jâmbico em dois poemas; trímetro jâmbico em um poema; escazonte em oito poemas; galiambo em um poema; hendecassílabo falécio, o mais produtivo, em 40 poemas; asclepiadeu maior em um poema; estrofe sáfica menor em dois poemas; metro priapeu em um poema e no fragmento; quadra de três glicônios e um ferecrácio em um poema; quintilha de quatro glicônios e um ferecrácio em um poema. O tradutor ainda mostra esquemas da constituição de cada um desses metros e acusa cada um deles nas notas de fim

reservadas aos poemas. (OLIVA NETO, 1996, p. 181-183 ss). Cabe dizer que a colocação de notas de fim, sem qualquer indicação no texto do poema, mas indicação do verso de referência na própria nota, permite uma experiência interessante na leitura de um texto tão antigo: acompanhar os poemas de forma contínua, sem os “socos” proporcionados por constantes distrações causadas pela conferência de notas – que não raro contam somente com indicações superficiais que pouco têm a acrescentar ao leitor leigo, separado do texto de partida por mais de dois mil anos, o que felizmente não ocorre no texto de Oliva Neto. Parece mesmo bem mais proveitosa a escolha de colocar notas no final, em forma de comentário, momento em que se pode aprofundar mais a discussão, em vez de interromper o processo de leitura no corpo do texto.

Além do valiosíssimo esquema métrico, Oliva Neto incluiu no volume uma Introdução que, além de comentar aspectos específicos da poética de Calímaco, referência para os poetas da época de Catulo e seguintes, e do próprio Catulo, conta também com comentários sobre os critérios de tradução (1996, p. 15-63). Parece inicialmente cobrir uma enorme quantidade de páginas, mas o volume é ricamente ilustrado por meio de reproduções de mosaicos, pinturas murais, entre outros, correlacionadas tanto às discussões teóricas, quanto aos próprios poemas posteriormente.

Oliva Neto, na parte final de sua Introdução (1996, p. 57 ss.), acrescenta um comentário sobre os critérios utilizados na tradução dos vários poemas de Catulo. O primeiro deles dá conta de sua opção pela tradução poética, apontando, como fizemos, que o metro era critério essencial na poesia clássica, funcionando como critério para separação de grupos de poemas em gêneros. Ainda mais para o autor, há o fato de o metro ser o restante da musicalidade marcante de tais poemas, muitos deles contando com acompanhamento musical na execução, algo que se perdeu. Além disso, executou uma tradução em mesmo número de versos do texto de partida.

Quanto aos dísticos elegíacos, são traduzidos por Oliva Neto regularmente em versos de 12 e 10 sílabas, mesmo metro utilizado na primeira tradução que apresentaremos, além de retomar as estratégias já comentadas de tradução de hexâmetros datílicos em dodecassílabos. É importante ressaltar, nesse ponto, que a forma dodecassílabo seguido de decassílabo baseia-se na tradução de um poema de Propércio realizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos em 1964 que, segundo análise posterior do próprio Oliva Neto (2015), apresentava o dístico elegíaco traduzido preferencialmente como um alexandrino perfeito seguido de decassílabo heroico – o que não foi seguido nem por Oliva Neto nem pelos tradutores que, a partir dele, utilizaram essa forma para traduzir o dístico elegíaco, uma vez que nem insistem no

alexandrino, nem dão preferência para o andamento obrigatório de ambos os versos com tônica na sexta sílaba, utilizando também andamento com tônicas na quarta e na oitava<sup>8</sup>.

Já para a seção polimétrica, o autor optou também por bastante variação, mas sem corresponder cada tipo de metro latino a uma única opção portuguesa. Para citar os tipos de metros utilizados (OLIVA NETO, 1996, p. 59), temos: decassílabos, não só os usuais heroicos e sáficos, mas também com tônicas em esquema 4-7-10 (“provençal”) e 5-10; octossílabos em esquema 5-8; dodecassílabos; hendecassílabo em esquema 5-11 ou 7-11; eneassílabo, em esquema 5-9 ou 3-6-9; verso de 14 sílabas em esquema regular de tônicas 2-5-8-11-14 (dado por pentassílabo e eneassílabo somados, com ritmo anapéstico). O tradutor preocupa-se também em mostrar seus critérios de escolhas de palavras, utilizando propositadamente vocabulário erudito nos chamados *carmina docta*, favorecendo, por outro lado, escolhas da fala coloquial nos demais passos, utilizando-se inclusive de referências à música popular “que caberá ao leitor reconhecer, qual o costume dos alexandrinos” (OLIVA NETO, 1996, p. 59).

A respeito do metro, cabem ainda alguns pontos levantados por Oliva Neto (1996, p. 60). O primeiro diz respeito ao fato de que geralmente o metro utilizado por Catulo coincide com a matéria a ser cantada, mas há pontos em que a relação entre os dois é de dissonância. Nesse caso, que é o do poema 8, o tradutor optou por transferir para o plano do léxico essa relação, uma vez que em português não há identidade métrica específica para o cômico ou a sátira para opôr-se à matéria lamentosa do poema. Dentro do nosso escopo, que são dísticos elegíacos, tal observação de dissonância cabe para casos como o do poema 1.1 dos *Amores*, em que essa questão é metapoeticamente discutida em termos de diferenças métricas e materiais entre épica e elegia amorosa. É importante observar que, embora seja uma saída interessante e produtiva fazer esse tipo de relação aparecer no plano do léxico, é sempre importante lembrar que a distinção formal, em certos pontos mais sutil que a lexical, era o item que o poeta, em ambos os casos, pretendia destacar.

O outro ponto elencado pelo tradutor refere-se a questões pontuais. A respeito do andamento, Oliva Neto declara que é recuperável, tendo como maior obstáculo a presença de nomes próprios e adjetivos pátrios. Vale dizer que, em determinados casos, há substituições

---

<sup>8</sup> Para uma análise mais pormenorizada das implicações dessa escolha e para uma apreciação da tradução de Silva Ramos, cf. Oliva Neto (2015), *11 poemas de Propércio (I 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos*. Nesse artigo, o tradutor destaca que a opção de alexandrine seguido por decassílabo heroico, para além de contrastar um verso maior seguido de um ligeiramente menor, ainda aponta para o fato de que o segundo verso segue o mesmo andamento do primeiro até a metade, o que também é um efeito dado pelo dístico elegíaco.

de topônimos antigos por contrapartes mais modernas, entretanto isso colabora para a sonoridade do poema traduzido, para além de provocar uma referência mais tangível ao leitor moderno. Refiro-me nesse ponto ao poema 11, em que há a troca do esperado “partos” por “persas” na tradução - “*sagittiferosue Parthos*” torna-se “Persas porta-setas”, provocando em português aliteraões em P, R e S, além de assonância na idêntica sequência vocálica E-A. No que concerne referências culturais, Oliva Neto informa que, sempre que possível, preferiu-se a correspondência com referências culturais brasileiras, o que mostra uma preocupação em causar no leitor brasileiro um efeito semelhante ao causado ao latino, ou seja, algo que passa bem distante do estranhamento que causaria a manutenção de determinadas referências.

A partir daí, Oliva Neto encerra sua Introdução (1996, p. 61-63) com um comentário sobre algo que não podemos perder de vista: muito da literatura latina ocorreu por meio de um sistemático processo de tradução, imitação e emulação de escritores gregos. É uma observação importante porque, de alguma maneira, tais processos reposicionam uma literatura nacional frente a uma tradição, de alguma maneira renovada pelo processo. Podemos perceber vários processos semelhantes ao longo da história das literaturas, notadamente o excelente trabalho tradutório que permeou o romantismo alemão. Retomaremos essa discussão em breve.

Por enquanto, retomemos a discussão a respeito dos trabalhos tradutórios que lidaram com a lógica métrica tradicional portuguesa. Havíamos dito que a escolha de Oliva Neto para traduzir o dístico elegíaco foi a de versos de 12 e 10 sílabas. Como dissemos, o primeiro a utilizar essa estrutura foi Pércles Eugênio da Silva Ramos, em *Poesia grega e latina* [1964], traduzindo elegia de Propércio em alexandrinos seguidos de decassílabos heroicos, conforme comentário de Oliva Neto (2015). Propércio foi traduzido novamente, de maneira integral, no mesmo metro usado por Oliva Neto, a partir de Silva Ramos, para traduzir Catulo – dodecassílabo seguido de decassílabo – por Guilherme Gontijo Flores, em dissertação de mestrado de 2008, publicada pela Autêntica em 2014 e vencedora do Prêmio da Biblioteca Nacional, como citamos. A tradução é acompanhada de ensaio intitulado *A diversão tradutória* (2014a, p. 441-516), em que discute teoria da tradução, opções tradutórias de autores que trabalharam com Propércio e as suas próprias escolhas. Flores se coloca como alguém que busca um entrelugar considerando diversas correntes tradutórias: nem buscar uma retomada do original, nem uma adaptação total do texto de partida à lógica da língua de chegada, buscando na verdade um ponto de contato, alinhando-se ao mesmo tempo com posturas de Benjamin, Campos e Meschonnic (2014a, p. 467). A respeito do metro escolhido, dodecassílabos seguidos de decassílabos, Flores afirma que esteve procurando recuperar

algumas características rítmicas e de variação do dístico elegíaco (2014a, p.506). Essa é a sua justificativa para não adotar um único metro, ou seja, apresentar todo o texto em decassílabos, por exemplo – expediente que já comentamos atentando justamente para esse aspecto da perda da variação ou da produção de uma variação excessiva em determinadas escolhas métricas, como as de Castilho. Flores coloca a sua escolha métrica (2014a, p. 506-7) em consonância com as de Silva Ramos e os procedimentos já discutidos de João Ângelo Oliva Neto, Raimundo Carvalho, Brunno Vieira, Haroldo de Campos, entre outros.

Além disso, o tradutor de Propércio afasta-se da escolha de Paes para a tradução de Ovídio – versos de 14 e 12 sílabas – apontando que o dodecassílabo mais decassílabo são formas métricas mais antigas, o que colaboraria para um efeito classicizante, e porque não queria correr o risco do prosaísmo, sensação que tínhamos apontado na discussão sobre Paes. Sua escolha por traduzir o pentâmetro pelo decassílabo se dá pela vontade de reproduzir a sensação de um verso que segue o mesmo ritmo que o precedente, mas acaba mais cedo – Flores defende (2014a, p, 507) que a repetição das tônicas internas (6-12/10 ou 4-8-12/10) reproduziria tal sensação, ligada ao fato de o decassílabo ser proporcionalmente mais curto. Fora isso, Flores defende outros procedimentos para obtenção de efeitos rítmicos (2014a, p. 508-509): aliteraões, paronomásia, poliptotos, jogos com posicionamento de palavras no verso; dicção leve, mas latinizante dentro do possível; manter o sentido dentro da chave do dístico evitando *enjambements* (questão que tínhamos destacado em Paes, que se utiliza, ao contrário de Flores, desse procedimento).

Mais uma tradução que trabalha com dodecassílabos e decassílabos para verter o dístico elegíaco é a de João Paulo Matedi Alves, que em tese de doutorado (2014) traduz os livros I e II de Tibulo e duas elegias do livro III, do *Corpus tibullianum*. O trabalho é uma reflexão profunda que parte de sua dissertação de mestrado (2008), em que traduziu o livro primeiro segundo critérios semelhantes.

Alves inicia sua reflexão (2014, p. 12-29) mostrando como entende a experiência tradutória. A partir da noção de tradução como privilegiada forma de crítica e também como uma forma de conhecimento dotada de saber próprio, Alves declara (2014, p. 15) que sua prática inicia-se em uma reflexão sobre aspectos do texto de partida, “recriando-os em outro tempo e outro lugar, em outro universo linguístico-literário-cultural”. Alves defende que o texto de chegada deve apresentar um tratamento estético (2014, p. 17) e que uma grande preocupação foi, conforme reflexão de Meschonic (2010) sobre o ritmo, traduzir o discurso, sem estar preso ao sentido, sem separação entre forma e conteúdo, e sem perder de vista que “a tradução é outro texto em relação ao original” (ALVES, 2014, p. 18, grifos do autor):

(...) deve-se atentar para o não espelhamento entre original e tradução: embora Berman não tenha falado disso, a verdade é que a tradução, em alguma medida, exhibe um texto “subjacente”, uma rítmica, uma significância, etc. próprios, seja pela limitação humana do tradutor, seja pela autonomia e visibilidade (o tradutor (principalmente o sério) não é invisível), seja pela natureza da obra vertida (que **não é o original**, é **outra** obra, escrita em **outra** língua, por **outra** pessoa, em **outras** condições, sob **outras** “forças”... não obstante a genealogia).

Alves guarda também uma posição (2014, p. 23-26) a respeito da rivalidade entre filologia e fazer literário. Para ele, o papel da filologia no seu fazer literário envolve um meio para um fim, que é o literário. O comentário filológico, para Alves (2014, p. 27), deve trabalhar a favor do poema, de modo que cabe ao tradutor “reviver/retrabalhar/recrutar o valor poético” na língua de chegada. Esse valor poético, na reflexão que Alves faz sobre Meschonnic, se dá por meio de palavras que participam de um sistema de oposições e relações. Alves defende (2014, p. 28-29) que, caso o tradutor não se preocupe com o parâmetro estético, focando apenas no histórico, pode falhar em seu trabalho, uma vez que não conseguirá compor um poema capaz de renunciar a alguns aspectos e privilegiar outros – porque a armadilha do filólogo é querer conhecer toda a obra e toda a língua.

Após essa reflexão, Alves apresenta seu parâmetro de tradução (2014, p. 30) em versos regulares de doze e dez sílabas poéticas, trabalhando com tônicas mediais tanto na sexta quanto na quarta e oitava sílabas, colocando-se a partir da proposta de Oliva Neto. Declara que sua tradução se realiza com o mesmo número de linhas do texto de partida, traduzindo o conteúdo verso a verso, procurando o máximo possível não apresentar extravasamentos. Seu objetivo (2014, p. 33) é menos de divulgação da obra antiga (como era o do Curioso Obscuro) do que de “uma operação de ‘reinvenção’ dessa obra enquanto poesia – traço fundamental de sua gênese, leitura e circulação”. A respeito do tom utilizado na tradução, Alves declara (2014, p. 34) que procurou “modernizar” Tibulo na medida em que pudesse apresentar um texto “atual” que mostrasse também as convenções do gênero e estéticas do autor antigo. Para isso, Alves afirma ter procurado preservar paralelismos, anáforas, relações entre partes de um poema ou entre poemas, latinismos de sintaxe e vocabulário e literalidade. Sobre esse último aspecto, o tradutor afirma procurar não uma tradução palavra por palavra, mas uma latinização do português que leve a nossa língua a um limite do acolhimento. A sua noção de literalidade é, a partir do que afirma Antoine Berman,

traduzir o ritmo, o comprimento ou concisão, as aliterações, as assonâncias, as rimas, o “tom”, a riqueza ou a pobreza vocabulares, a obscuridade ou a clareza, etc. do original; trata-se de não “racionalizar”, isto é, de não sequenciar as frases do original em uma “ordem” domesticadora do discurso, de não “clarificar” (consequência da racionalização) o texto fonte, de não alongá-lo (exigência da racionalização e da clarificação), de não “enobrecer”, “embelezer”, o texto original, de não destruir do texto de saída construções típicas (sintáticas, morfológicas, etc.), de respeitar a riqueza de repetições ou a pobreza, quando esse for o caso. (ALVES, 2014, p. 34, nota 40)

Entre os recursos utilizados por Alves para atingir esse propósito, o tradutor cita a supressão e a condensação, mesmo que não fossem necessárias em determinados pontos, a produção linhas rápidas e enxutas, utilização de parataxes e cortes. A ideia do tradutor era (2014, p. 35) não preocupar-se com cada elemento do verso em separado, mas ao andamento do verso como um todo – e essa também é a sua justificativa para, em dados momentos, ter realizado a acentuação de maneira distinta das possibilidades 6-12/10 e 4-8-12/10. Para Alves, as supressões de conectivos e conjunções funcionam porque se mantêm as relações entre os termos mesmo na sua ausência, de forma implícita. Outro recurso utilizado pelo tradutor foi o uso de palavras ambíguas ou de aceção larga em certos pontos. Para além disso, Alves declara (2014, p. 36) ter procurado explicitar alguns processos de relação realizados por Tibulo, como o eco de sons próximos em finais de verso, quando finais de verso se apresentam como palavras em relação sintática, ou quando os fins de verso são ocupados por palavras no mesmo campo semântico. Para além disso, Alves afirma (2014, p. 37) ter priorizado, como Tibulo, encerrar os versos em dissílabos. Seu processo recriativo, portanto, inclui reproduzir um português algumas características da composição do poeta antigo, mesmo que não nos pontos em que foram realizadas em latim.

Um pouco mais do processo de Alves é revelado no seu comentário (2014, p. 62 ss), em que apresenta, passagem a passagem, os motivos que embasaram as suas escolhas tradutórias e a explicitação de algumas relações de sentido produzidas no texto tibuliano, com o apoio dos comentadores do texto latino. Percebe-se, por meio da reflexão sobre a prática, que Alves manteve-se de acordo com o projeto tradutório, resultando em um trabalho de grande qualidade e profundidade.

Vale lembrar também o trabalho de Fábio Paifer Cairolli com os epigramas de Marcial em tese de doutorado (2014), no qual também escolheu a dupla dodecassílabo e decassílabo para verter o dístico elegíaco latino, que é o metro mais abundante no autor (73,2%, segundo Cairolli (2014, p. 155)). Cairolli coloca o metro como primeira preocupação na descrição de seus critérios tradutórios, justamente pela importância dessa questão na antiguidade e pela

variação apresentada por Marcial, procurando encontrar soluções em português que destacassem as especificidades de cada uma das formas utilizadas. A escolha por dodecassílabo seguido por decassílabo se deu, segundo Cairolli (2014, p. 156), porque expressa a desigualdade do dístico, além de serem formas naturais e muito utilizadas em português.

Cairolli lembra (2014, p. 156-157) que o metro tem sido utilizado desde os anos 1960 por Silva Ramos, em tradução de Propércio, como dissemos, e foi abundantemente utilizado por Oliva Neto, na tradução de Catulo que comentamos e também no trabalho com as priapeias grega e latina publicadas em *Falo no Jardim* (2006). Cairolli mostra que a empresa de Oliva Neto soma 195 poemas em dístico elegíaco vertidos nesse metro, o que seria o maior *corpus* de poemas em dísticos elegíacos traduzidos em português. O pesquisador destaca (2014, p. 157) ter ele mesmo traduzido 49 epigramas de Marcial nessa forma em seu mestrado, além do poema 3.15 dos *Amores* de Ovídio e mais 21 epigramas de Marcial voltados a Domiciano. Uma informação interessante trazida pelo tradutor (2014, p. 157) é a que a forma dodecassílabo mais decassílabo foi utilizada, fora das Letras Clássicas, por Antônio Medina Rodrigues (1940-2013) em tradução de uma das *Elegias Romanas* de Goethe, lida pelo próprio Rodrigues em uma palestra e com circulação restrita à USP e a materiais escolares (até Cairolli citar o poema na tese, evidentemente).

É importantíssimo entrar ainda em um último comentário, sobre a dissertação de mestrado defendida recentissimamente (2015) por Guilherme Horst Duque, na Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação do já discutido Raimundo Carvalho. Duque traduziu os três livros dos *Amores* de Ovídio neste metro que estamos discutindo, configurando a primeira tradução poética completa dos *Amores* desde Castilho e entrando nessa tradição que acabamos de apresentar.

Duque inicia seu trabalho refletindo sobre modos de traduzir. Parte da ideia de tradução como atividade crítica, a partir das reflexões encontradas em Haroldo de Campos e Walter Benjamin, e depois comenta o fato de que, na maioria das vezes, trabalhos dentro da área de Estudos Clássicos se limitam a fornecer uma “tradução de estudo”, sem pretensões estéticas e servindo apenas como acompanhamento, anexo ou apêndice, de uma reflexão e outra ordem. A crítica de Duque (2015, p. 13) é ao fato de que, a despeito de ter havido muita tradução, pouco se reflete sobre o fazer tradutório, à exceção de trabalhos como os que estamos comentando aqui e no próximo capítulo, e, segundo ele, a tradução literária é um pouco censurada por determinados grupos dentro da academia.



Duque defende (2015, p. 14) que a obra é uma criação artística e, na esteira do pensamento de Haroldo de Campos em *Da tradução como criação e como crítica* (1992), é um acontecimento único – o que poderia levar ao pensamento de que, sendo a *informação estética* (CAMPOS, 1992) algo que se perde imediatamente, alguém poderia pensar que a tradução literária é impossível, por não se reproduzir de forma “fiel” e “completa” o texto de partida, colocação que Duque refuta. O argumento do pesquisador (2015, p. 15-16) é que, em consonância com Steiner e Jakobson, a atividade tradutória já faz parte do processo natural de comunicação. Além disso, Duque lembra (2015, p. 16), seguindo o pensamento de Berman, que a tradução é uma necessidade cultural, citando o trabalho dos românticos alemães e mostrando que sua postura era contrária à dos franceses, que procuravam à época modificar o texto estrangeiro para adequá-lo aos gostos da época. Duque conclui (2015, p. 18) que a tradução é uma ferramenta de ampliação linguística e cultural, por meio da alteridade que deve ser exercitada nesse processo, submetendo-se a língua de chegada à língua de partida. Além disso, Duque deixa claro, na mesma passagem, que o texto traduzido deve ser um texto novo, ainda que haja a presença do original, da tradição literária, de outras traduções.

Estamos comentando Duque nesse momento do texto porque a sua escolha métrica foi o dodecassílabo seguido de decassílabo. Entretanto, é importante observar que Duque apresenta (2015, p. 22), durante a sua argumentação sobre métrica, uma tentativa de tradução que emulasse as alternâncias rítmicas do texto de partida, uma seguindo de perto as propostas de Carlos Alberto Nunes, que é rejeitada. Comentaremos os procedimentos de Nunes mais tarde, e então traremos novamente a discussão de porquê Duque ter abandonado essa estratégia.

Duque também rejeita (2015, p. 23) os hexatônicos de Marcelo Tápia (que também comentaremos mais tarde) declarando que neles pouco resta do ritmo datílico, já que ali se permitem substituições, sendo quase um dodecassílabo heroico – Duque acha interessante, mas prefere sua solução em dodecassílabos por ser verso já existente em português e usado por muitos tradutores. O pesquisador também se afasta (2015, p. 24) de decassílabos para traduzir o verso épico, como os usados por Odorico Mendes, mostrando que o dodecassílabo também é um verso de prestígio e oferece um espaço maior, citando o exemplo de Haroldo de Campos, com a *Iliada*, Trajano Vieira com a *Odisseia* e Raimundo Carvalho com as *Bucólicas*. A respeito da proposta de Paes, o tradutor lembra (2015, p. 25) que ali foram utilizados versos de catorze e doze sílabas, mas não entra muito no mérito de por que se afastou dessa solução. Antes de discutir seus critérios métricos, Duque ainda rejeita (*idem*) a

proposta de Marcio Thamos<sup>9</sup>, que sugeriu uma estrofe de dois decassílabos com um hexassílabo, declarando que a escolha quebra a unidade métrica do pentâmetro e isso pode dificultar a execução de certos efeitos de sentido derivados da oposição entre hexâmetro e pentâmetro. Logo em seguida rejeita também a proposta de Rafael Falcón<sup>10</sup>, que sugere decassílabo heroico seguido de sáfico – Duque lembra (2015, p. 26) que não há um contraste claro entre os dois versos, ao contrário do que vimos haver no dístico elegíaco, e que eles geralmente convivem harmoniosamente.

Duque opta, como dissemos, em traduzir os três livros dos *Amores* em dodecassílabos seguidos de decassílabos, lembrando (2015, p. 26) que o modo se insere em tradição iniciada por Oliva Neto, Flores e Alves, cujas reflexões já citamos. Uma diferença interessante é que Duque, ainda que utilize a fórmula acentual que vimos anteriormente no dodecassílabo – 6-12 ou 4-8-12 – aceita também outras tônicas que não essas, desde que não sejam na quinta e na sétima sílabas (não deixando claro o porquê, mas possivelmente para não rebaixar as tônicas principais, que caem em sílabas adjacentes a estas). Quanto aos decassílabos, Duque mantém o padrão de usar heroicos ou sáficos. Duque alerta também (2015, p. 26-27) que promove algumas elisões entre dodecassílabos e decassílabos (lembremos que o dístico é a unidade) e que, portanto, a contagem do decassílabo deveria iniciar-se na segunda sílaba grafada.

Duque afirma (2015) ter como horizonte ressaltar o aspecto melódico, especialmente aliterações, repetições posicionais e paralelismos. O tradutor também declara ter mantido as referências mitológicas e literárias sem paráfrases explicativas ou clarificadoras, lembrando que, como comentamos, o jogo alusivo da literatura alexandrina, com suas intertextualidades e erudições, é presente na elegia romana. Ele também afirma ter se preocupado em fazer uma escolha vocabular que mostrasse questões típicas do discurso elegíaco, como personagens, situações e modos de se expressar.

Duque segue seu prefácio (2015, p. 30-67) com uma análise de aspectos importantes sobre o gênero elegíaco, focando depois nas *personae* criadas por Ovídio ao longo da obra e da construção de argumentos específicos para situações específicas. Recuperaremos algumas de suas observações no nosso comentário. Por fim, Duque apresenta a sua tradução, da qual analisaremos o mesmo poema 1.5, tendo em mente as propostas de Castilho e Paes.

---

<sup>9</sup> Na revista *Letras Clássicas*, n. 10, 2006, p. 215-224, traduzindo algumas elegias de Propércio.

<sup>10</sup> FALCÓN, Rafael S. Guimarães. “O dístico elegíaco latino em português: uma proposta de tradução. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 10, 2009, p. 71-79.

Calor intenso, já passara o meio-dia;  
 deitei-me ao leito, os membros repousando.  
 Em parte aberta, em parte cerrada a janela;  
 luz como a que costumam ter os bosques,  
 qual reluz o crepúsculo, ausente já Febo, 5  
 ou quando a noite foge e o dia hesita.  
 Tal luz é que convém às moças comedidas,  
 nela o pudor espera achar abrigo.  
 Eis que Corina vem, a túnica entreaberta,  
 em desalinho as comas sobre a nuca; 10  
 entrava assim no quarto a formosa Semíramis,  
 diz-se, e Laís, amada pelos homens.  
 Tomei-lhe a túnica que, fina, mal se opunha;  
 no entanto, ela lutava por cobrir-se.  
 Como lutasse tal qual quem não quer vencer, 15  
 venceu-a sem esforço sua perfídia.  
 Quando surgiu, deposta a veste, ante os meus olhos,  
 não havia em seu corpo falha alguma.  
 Ah, que ombros eu vi! Que braços eu toquei!  
 Seios propícios às carícias minhas! 20  
 Como era liso o ventre sob os peitos firmes!  
 Que ancas fartas! Que coxas juvenis!  
 O que mais eu direi? Nada vi não louvável  
 e, nua, a estreitei contra o meu corpo.  
 O resto, quem não sabe? Repousamos lassos. 25  
 Que me ocorram mais tardes como essa!

Observa-se que Duque apresenta um tom direto, ainda que com algumas inversões sintáticas, o que não dificulta a interpretação em uma primeira leitura. Vê-se também o trabalho anunciado com aliterações, como em /k/ no verso 15, e um bom jogo de repetições envolvendo as palavras “luz” e “reluz” nos versos 4, 5 e 7. Entretanto, para “meio-dia”, que se recupera no último verso (*proveniant medii sic mihi saepe dies*) em alusão temporal à abertura do poema, é dado pelo tradutor como “tardes”, o que não evidencia o retorno à ambientação do primeiro verso. O problema de Laís, que tinha nos chamado a atenção em Castilho e Paes, parece ter encontrado uma solução mais exitosa, principalmente em relação a Castilho (“que em seus encantos / a tantos acendeu”), tendo Duque optado por uma tradução literal para *multi amata uiris*. A proposta de Duque também é mais exitosa que a de Paes, principalmente por não haver inversão (tínhamos “Laís que amaram tantos homens” na primeira versão e “Laís, a quem tantos homens amaram” na segunda) e porque a colocação na voz passiva, em um período simples, coloca a moça mais no foco. De alguma maneira, a proposta de Duque põe a relação entre Laís e esses homens um pouco mais distante de um sentimento sem execução concreta. “Tomei-lhe a túnica”, no v. 13, parece destacar um pouco mais o componente violento em “*deripui*” que o “Tirei-lhe” que encontramos em Paes. Outro ponto em que Duque alcança sucesso é na adição do suspiro “Ah” no v. 19, que mesmo não

estando no texto de partida (lá a exclamação fica mais entre “qual” e “quanto” sobre os atributos de Corina), contribui para evidenciar o êxtase do eu-elegíaco. O verso seguinte, que apresenta o ponto mais explícito do texto, equilibra a opção mais recatada por “seios” ao invés de “mamilos” (*papillarum*) com a presença de “carícias”, palavra apropriada ao contexto, embora não explicita os “apertões” do eu-elegíaco (*premi*). Rítmica e metricamente, a tradução funciona bem – assim como as demais que utilizaram este metro, que não foram diretamente comentadas aqui.

Observa-se, portanto, que é longa a tradição do metro de dodecassílabo seguido de decassílabo para a tradução poética de dísticos elegíacos, recuperando a variação do metro antigo dentro de uma lógica conhecida na métrica de língua portuguesa. É possível afirmar que o fato de serem versos tradicionais tragam algum conforto ao leitor acostumado à fruição de poesia em língua portuguesa – e aí a opção de Paes por 14 sílabas para o hexâmetro poder causar algum estranhamento. Aliás, a possibilidade de um estranhamento ser produzido dentro dessa opção, não passando pelo modelo métrico, vai se evidenciar em termos de escolhas vocabulares, sintaxes e alusões. Além disso, o modo apresenta vantagens por contrastar dois versos de tipos diferentes (sendo superior nesse ponto a soluções isométricas como a do Curioso Obscuro e a de Falcón citada por Duque), e por inserir um deles, o decassílabo, na tradição épica em língua portuguesa, já que vimos ser o contraste com a épica importante dentro do discurso elegíaco. Enfim, é nessa tradição, que vimos ser bastante produtiva, que se insere a nossa primeira versão do texto traduzido, a ser contrastada posteriormente com a outra possibilidade, que independe do número fixo de sílabas e é mais pautada na alternância rítmica mais marcada – que também está inserida numa tradição, a ser discutida em seguida.

## 5. POSSIBILIDADES DE EVOCAÇÃO DO RITMO ANTIGO

Passamos o capítulo anterior discutindo as opções tradutórias que levaram consolidação de uma tradição recente de verter dísticos elegíacos em versos de doze sílabas, para o hexâmetro datílico, e dez sílabas, para o pentâmetro datílico. Nesse momento, passamos a discutir como se formou uma cadeia de possibilidades métricas baseadas em uma alternância entre sílabas tônicas e átonas que tenta recuperar um pouco do contraste entre sílabas longas e breves no latim, em versos que não sejam necessariamente fixos ou tradicionais em português. O ponto de partida é o maranhense Carlos Alberto Nunes (1897-1990), tradutor dos épicos homéricos *Iliada* ([c. 1945]) e *Odisseia* ([1941]) e da *Eneida* de Virgílio (2014 [1981]). A crítica sobre o autor o envolve em quase tanta polêmica quanto a sobre Castilho e Odorico Mendes, principalmente por conta da extensão do verso por ele utilizado. Vamos a ele.

### 5.1. CARLOS ALBERTO NUNES

O comentário que faremos a respeito da obra de Nunes será baseado principalmente na sua tradução da *Eneida*, reeditada recentemente (2014) sob a organização de João Ângelo Oliva Neto, autor de longo comentário sobre a epopeia virgiliana e sobre a tradução empreendida por Nunes em versos hexamétricos. Ele não foi, absolutamente, o primeiro a tentar um verso que emule o hexâmetro datílico grego e latino, mas muito a partir de seu trabalho que se retomou o assunto.

O verso de Nunes, doravante “verso único”, utilizado para a tradução de *Iliada* e *Odisseia* nos anos 1940 e *Eneida* para o bimilenário da morte de Virgílio em 1981 (que formam um conjunto de 60 cantos, uma obra tradutória bem extensa), trabalham, conforme nos explica Oliva Neto (2014, p. 37), com substituição de longas por tônicas e breves por átonas. Os versos são formados, portanto, por seis tônicas principais, cada uma delas seguida de duas átonas com exceção da última (que tem uma átona só depois), e mantendo a cesura em lugares variados no verso. É importante ressaltar, assim, que o verso único é inteiramente datílico e não contempla as substituições de duas breves por uma longa, que são possíveis no latim por causa da quantidade vocálica – característica inexistente no português. Oliva Neto resume o procedimento afirmando ser o verso único 1) de geralmente 17 sílabas no total, o que já comentamos ser a extensão máxima do hexâmetro datílico – lembramos que o verso será denotado como de 16 sílabas pelo fato de a contagem das sílabas portuguesas se dar até a

última tônica, o que possibilitou a produção de versos com 16 (final oxítono) até 18 (final proparoxítono) sílabas totais; 2) com um padrão acentual 1-4-7-10-13-16 – “o que na verdade impera para o ouvido é o ritmo datílico descendente, marcado por uma tônica seguida de duas átonas” (OLIVA NETO, 2014, p. 37), observe-se também que Nunes não raro, no entender de Oliva Neto, costuma acentuar a segunda sílaba do verso em vez da primeira. Isso, em muitos pontos, pode ser interpretado como deslocamento de tônica, uma vez que contar a acentuação na segunda pode gerar uma quebra no andamento datílico – o exemplo que discutiremos, da abertura do poema, é bom exemplo disso.

A virtude inicial que Oliva Neto aponta nesse verso, com a qual concordamos, é que um verso mais longo permite a manutenção de várias características do texto de partida, como compostos e epítetos, sem que o tradutor seja vencido pelos problemas espaciais causados por decassílabos e mesmo dodecassílabos, principalmente se a intenção é traduzir verso a verso, evitando também a utilização de termos obscuros e procurando a manutenção da clareza. Além disso, o tradutor de Catulo louva a manutenção do ritmo datílico (OLIVA NETO, 2014, p. 37).

Devemos ressaltar, entretanto, que um ritmo exclusivamente datílico ao longo de todo o poema apaga a variação possibilitada por substituições ocasionais para pés espondeus, que tem o ritmo algumas vezes ligado a trechos com matérias mais solenes, que se arrastam no tempo (da narrativa e do verso), bem diferentes da relativa velocidade do dátilo – ainda que “arrastar-se” e “velocidade” sejam impressões subjetivas e variáveis, correspondendo a uma possibilidade entre várias de interpretação, o contraste entre os dois tipos de pé é claro. Oliva Neto defende, entretanto, (2014, p. 40) que o verso não carece, por isso, de variação, uma vez que a produção de cesuras “impõe variação na igualdade e evita a monotonia”. Oliva Neto também destaca, em seguida, outro efeito produzido pela cesura que tem especial interesse para nós: ela divide o gigantesco e frequentemente dado como prosaico verso núnico em partes formadas por versos de extensão e padrão sonoro que não são estranhos aos leitores de língua portuguesa. Comparecem nessas partes versos de várias medidas, como eneassílabos, tetrassílabos, pentassílabos, entre outros. Isso contribui para que, executando a pequena pausa indicada pela cesura, o verso não soe mais tão estranho e comprido – é importante lembrar que um silêncio maior que a cesura deve ser localizado no final do verso. Voltaremos a discutir esse aspecto ao comentar a nossa tradução “rítmica”, que usa uma lógica parecida.

O suposto prosaísmo de Nunes rende a ele comentários depreciativos de Haroldo de Campos, conforme Oliva Neto se esmera em nos informar (2014, p. 38-40, p. 42-43). Vimos que Campos é admirador do trabalho tradutório de Odorico Mendes, louvando a empreitada

odoricana como um exemplar legítimo da tradução criativa, que recria o texto de partida, apesar de pequenas “escorregadas”. Ora, uma das características do texto de Odorico Mendes, que é justamente o trabalho com epítetos e compostos, aparece em larga escala no trabalho de Nunes, justamente por causa da extensão do verso. Uma das críticas de Campos é o fato de Nunes ter por isso tom “classicizante” – o que ocorre bastante em Odorico, pois não falta quem o acuse de “macarrônico”, mas Haroldo não só o aprova (1992), como utiliza alguns classicismos nele calcados em sua *Iliada*, como estaca Oliva Neto (2014, p. 41). Já para Oliva Neto, o uso de tais palavras, como manipulado por esses três grandes tradutores, seria uma grande virtude do texto, pois denota a autoconsciência desses em entender esse uso ao longo da poesia em língua portuguesa, original ou traduzida (OLIVA NETO, 2014, p. 41).

Oliva Neto seguidamente aponta que as críticas de Campos sobre o texto de Nunes são infundadas, principalmente porque este apresenta características que aquele elogia em outros pontos, como o caso agora dos compostos classicizantes, que Campos louva em Odorico, e principalmente o fato de Nunes helenizar e latinizar o ritmo do verso português, o que, antes de ser classicizante, é inovador, no entender de Oliva Neto (2014, p. 42-43), com o qual concordamos.

A opinião de Campos é que a empresa levada a cabo por Nunes é de fôlego, briosamente sustentada, entretanto classicizante, acadêmica e próxima da prosa ritmada (CAMPOS, 1991-92, *apud* OLIVA NETO, 2014, p. 38). É evidente que em um verso longo como o utilizado por Nunes – ainda mais longo que a proposta de 14 sílabas de Paes para o hexâmetro – há o perigo do prosaísmo, ainda mais por não ser uma forma tradicional e facilmente reconhecível pelo leitor de poesia em português. Por outro lado, as escolhas vocabulares e a solução rítmica, principalmente, afastariam um pouco a sensação de texto prosaico. Campos fala em prosa ritmada, mas é bom ressaltar que as escolhas vocabulares de Nunes produzem imagens poéticas que dificilmente encontraríamos nas narrativas modernas, romanescas, contraparte contemporânea e em prosa do gênero épico.

Oliva Neto afirma que o mérito de Nunes é ter reacendido o debate sobre usos de metros antigos em poesia moderna (2014, p. 43), destacando que tal assunto foi perenemente presente nas questões literárias em vários países da Europa e eclipsado pela preocupação da historiografia literária com divisões em períodos e escolas (o que, tomada somente por si, sem uma análise crítica e sem considerar as complexidades dessas movimentações, é realmente um dos grandes problemas do ensino de literatura no Ensino Médio e mesmo na Universidade). Fato é que foi realmente após um resgate da empreitada de Nunes dentro da Academia que surgiram diversas novas possibilidades de recriação de metros clássicos em língua portuguesa,

e algumas delas veremos em breve. Neste momento, cabe apresentar o trecho inicial da *Eneida* de Virgílio na tradução núnica, a fim de observar-se como exatamente a sua proposta métrica funciona. Para isso, destacamos em negrito as tônicas e com barras duplas as cesuras possíveis – lembramos que há outras possibilidades de análise das tônicas, principalmente no tratamento da tônica inicial.

**As** armas **canto** e o **varão** que, // **fugindo** das **plagas** de **Troia**  
**Por** **injunções** do **Destino**, // **instalou-se** na **Itália** **primeiro**  
 e de **Lavínio** nas **praias**. // **A** **impulso** dos **deuses** por **muito**  
**tempo** // nos **mares** e em **terras** // **vagou** sob as **iras** de **Juno**,  
**guerras** sem **fim** **sustentou** // para as **bases** **lançar** da **cidade**  
**e ao** **Lácio** os **deuses** **trazer** – // o **começo** da **gente** **latina**,  
**dos** **país** **albanos** **primevos** // e os **muros** de **Roma** **altanados**.  
 (VIRGÍLIO; NUNES, 2014, p. 73)

Observa-se primeiramente o fato de o ritmo datílico emulado por Nunes na alternância entre uma tônica e duas átonas destacar-se aos ouvidos do leitor, de tal forma que o arranjo rítmico se impõe rapidamente na leitura e permanece assim ao longo do poema. É isso que garante, por exemplo, que possamos considerar tônicas algumas sílabas de início de verso que tradicionalmente são átonas, como preposições e conjunções. Além disso, cabe mencionar deslocamento de tônicas, o que garante a possibilidade de acentuar “e ao” no verso 6 e tornar átona a palavra “Lácio” para efeito de metro. Essa possibilidade é proporcionada pelo ritmo extremamente marcado que se apresenta nos demais versos, mantendo-se mesmo diante de uma organização silábica conflitante. Como discutido por Oliva Neto, a possibilidade de variação encontra-se na utilização das cesuras. Entretanto, destaca-se a problemática de como recuperar ritmos extremamente solenes como nos trechos do poema com várias séries de espondeus (impossíveis de se reproduzir em português com esta proposta métrica). Verificar-se-á como essas problemáticas foram trabalhadas pelos tradutores anteriores e posteriores a Nunes.

## 5.2. HEXÂMETRO DATÍLICO EM PORTUGUÊS

Carlos Alberto Nunes é, evidentemente, um marco na história da recriação do hexâmetro datílico em português. Não se pode esquecer, entretanto, o fato de que ele se insere em uma tradição de trabalho com metros antigos em português e de que ele próprio reiniciou tais trabalhos, a partir do seu resgate no ambiente acadêmico, principalmente em teses e dissertações. Dessa forma, cabe discutir os trabalhos tradutórios executados antes e depois da



empreitada núnica, a fim de posicionar Nunes cronologicamente na história de seu modo de traduzir e, assim, produzir um contraste entre os diversos trabalhos.

João Ângelo Oliva Neto e Érico Nogueira (2013) realizaram uma compilação dos tradutores em língua portuguesa que tentaram uma recuperação do hexâmetro datílico antes do trabalho de Carlos Alberto Nunes. Tal compilação foi ainda complementada por Oliva Neto (2014) quando da organização da mais recente edição da tradução da *Eneida* por Nunes. Vemos também uma discussão sobre isso na dissertação de mestrado de Raphael Trindade dos Santos (2014), sobre o uso de uma dessas possibilidades por Magalhães de Azeredo.

Santos aponta (2014, p. 23) que experimentos de transposição do metro antigo em vernáculo, no mundo, datam de 1441, a partir de propostas dos italianos Leon Battista Alberti e Leonardo Dati. Em português, Santos informa, por meio de Jorge de Sena, que a primeira tentativa teria sido do Fr. Antônio de Portalegre em 1547, mas ainda não há análises pormenorizadas de sua obra.

Se costuma apontar, então, como o primeiro tradutor a colocar a sua colaboração, José Anastácio da Cunha (1744-1787), português. Santos afirma (2014, p. 24) que o autor teria se notabilizado mais pelos trabalhos em matemática e pela sua atividade militar. Oliva Neto e Nogueira destacam que a proposta de Anastácio da Cunha foi utilizada como metro apenas para tradução – uma inclusive de um idílio de um autor suíço cujo original era em prosa, tendo Cunha realizado uma transposição de gênero utilizando como metro o hexâmetro, que é uma forma tradicional para o tipo de poema escolhido em grego e latim. O outro texto traduzido por Cunha foi o final do livro II das *Geórgicas* de Virgílio, que foi transcrito no artigo por Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 296) e que reproduzimos aqui, com grifos e marcação de cesura dos comentadores.

**Oh!** quão **ditosos**// se o **próprio bem** conhecessem  
**Os lavradores**!// Para **quem** justíssima a **Terra**,  
**Longe da discórdia**// das **armas**, **traz** no **regação**  
**Um sustento fácil**!// Se **nem** excelso **palácio**  
**Dos matutinos**// cortejos **com** que **rotunda**  
**Pelas altivas**// portas a **enchente vomita**.

A principal característica deste tradutor foi organizar o sistema métrico com seis tônicas, mas agindo como se o português tivesse a característica de quantidade que se observa no grego e no latim. O fato de existir a quantidade nessas línguas antigas permite que o ritmo se organize segundo dois princípios: a própria quantidade e a tonicidade, permitindo que o acentoônico não coincida com sílabas longas em certos momentos, o que proporciona um

efeito harmônico bastante interessante. Ocorre que Anastácio da Cunha pretendeu imitar esse efeito, o que tornou os seus resultados bastante complicados de alcançar, dada a inexistência de quantidade das sílabas portuguesas e o estranhamento extremo causado pelo uso desse recurso. Santos adiciona (2014, p. 25) uma observação importante: todas as tentativas de produção de hexâmetro em português procuraram coincidir acentos e posições longas nos dois últimos pés (que, como vimos, na esmagadora maioria dos casos apresenta um dátilo no quinto pé, seguido de espondeu – mais comum – ou troqueu).

A outra contribuição apresentada por Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 297) foi de Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844), sobrinho do outro Cunha. Segundo Oliva Neto e Nogueira, Nolasco da Cunha não só afirmava haver quantidade nas sílabas portuguesas, como também teria publicado as regras de funcionamento de tal características. Isso tudo porque era o desejo do poeta melhorar a poesia em língua portuguesa com o uso de metros antigos, sobretudo a estrofe sáfica. É interessante observar que o poeta procurou, além de desenvolver uma análise teórica sobre o tema, produzir poemas originais em português utilizando sua teoria de composição em metros antigos. Nolasco utilizava regras para determinação de sílaba longa como aquela cuja vogal base, independente de sua quantidade natural, é seguida de duas consoantes. Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 299) destacam o fato de que Nolasco, ao contrário de Anastácio, procura discutir a questão da quantidade do ponto de vista do português, e não do latim, e ao contrário do seu antecessor, compôs poemas originais em português justamente vinculando teoria e prática poética. Um deles, “O Incêndio de Moscou”, é reproduzido aqui conforme as marcações de Oliva Neto e Nogueira. Observe-se que ainda é forte o estranhamento, ainda mais evidente enquanto declamação tentando colocar em prática as regras de Nolasco:

**Ruínas fumegantes, // presa do Crime e da Morte,  
salve! De Moscow // extinta bem-vindos Horrores!  
Vos quadro pavoroso // aos olhos que turva de pranto  
simpática fonte, // mas formosíssima gala  
à Mente ostentais // excelsa que ufana revolve  
de indômita Virtude // feitos e d’alta Coragem [...].**  
(OLIVA NETO & NOGUEIRA, 2013, p. 298)

Santos traz um comentário interessantíssimo sobre Nolasco a partir do bibliógrafo Inocêncio Francisco da Silva, que teria tido acesso ao manuscrito da obra *O Homero moderno*, comentário esse que reproduzimos aqui (*apud* SANTOS, 2014, p. 25-26):

*Homero moderno, ou a elegância da linguagem*; contendo a theoria da fala e da grammatica, e a explicação dos versos hexâmetros e pentâmetros. Juntamente vários excerptos da *Iliada* e da *Eneida*, traduzidos no metro dos originaes; a *Satyra terceira* de Juvenal; o canto quinto dos *Lusiadas* reduzido a versos hexâmetros, e outros semelhantes ensaios, em que ainda trabalhava. (SILVA, 1862, p. 438)

(...)

O desejo de transportar para a lingua portugueza a metrificacão grecolatina, como que se tornara a idéa fixa de Nolasco da Cunha; era pelo dizer assim, o seu sonho predilecto; absorveu n'esse estudo boa parte da vida, e além das tentativas que expoz em diversos tempos, concernentes a demonstrar a sua possibilidade, tinha muitas outras, que intentava dar ao prelo em uma obra especial, sob o titulo de Homero moderno, ou a elegância da linguagem, para que tratava de colher assignaturas, quando a morte lhe impediu a realisacão do seu projecto. Visitando-o dous ou três mezes antes do seu transitó, encontrei-o affervorado em dar a ultima lima a um dos ensaios que destinava para fazer em parte d'aquelle trabalho. Era nada menos que o episódio do Adamastor, ou antes o canto v inteiro dos Lusíadas, que elle julgara tornar mais digno da tuba de Calliope, substituindo ás oitavas hendecasyllabas e rythmadas do original os seus queridos hexâmetros! Com esta espécie de transformacão mostraria ao mundo (ao menos assim o entendia na melhor e mais singela boa fé) que Camões poderia ter sido muito maior, e mais admirável poeta, se o metro acanhado que por necessidade adoptára, lhe não coarctasse os vôos, orçando-o a amesquinhar na phrâse os rasgos sublimes e grandiosos de uma inspiracão verdadeiramente divina! — Destinava tambem para entrar no Homero moderno, o *Incêndio de Moskow*, ao qual fizera successivas e numerosas correcções, concernentes na maior parte a aperfeiçoar a quantidade syllabica nos versos. E n'esse estado m'o franqueou, consentindo-me tirar d'elle uma copia que ainda hoje conservo. (SILVA, 1862, p. 436)

É muito interessante observar a possibilidade de Nolasco considerar, segundo Silva, que Camões teria sido maior se tivesse composto seu épico usando o metro antigo. Por meio de uma biografia obscura de Nolasco, Santos (2014, p. 26-27), mostra que havia uma opinião, mesmo que minoritária, no século XIX em Portugal, de que a versificação portuguesa poderia ter sido de outra natureza se, em vez de adotarem as formas renascentistas, os poetas da época camonianiana tivessem se aventurado a reproduzir hexâmetros em vernáculo.

Esses foram os poetas portugueses que procuraram estabelecer teorias sobre quantidades em língua portuguesa, que Santos classifica (2014, p. 23) como modo “estritamente quantitativo”. Apesar de desempenharem um papel importante na história dos usos dos metros antigos em português, principalmente o hexâmetro, que é o foco nesse momento, ambos os poetas falharam em propor uma formulação de verso que realmente fosse adotada na língua tanto para uso em poesia em português, quanto para traduções do latim. Muito disso se deve ao problema de tentar quantificar em breves e longas as sílabas portuguesas e, ainda além disso, em tentar fazer não coincidir as supostas longas com as

tônicas portuguesas. Isso proporciona um estranhamento bastante grande ao leitor em língua portuguesa, desacostumado já com a própria organização do metro em forma antiga, e mais ainda com uma alegada presença de quantidade como fator de distinção fonológica, que não soa de maneira coerente ao ouvido. Inclusive, diga-se, o período literário do Arcadismo, com o qual ambos os autores se relacionam, está ligado a um aumento do referencial clássico na literatura. Com um público leitor acostumado à leitura de clássicos greco-latinos, se a proposta da quantidade em português defendida por Nolasco da Cunha e Anastácio da Cunha houvesse funcionado, estaríamos diante de um público, leitor e autor, capaz de notar tal jogo sonoro.

Mesmo assim, a aplicação de um metro estrangeiro, antigo ou não, em uma língua não é uma ideia isolada que apareceu em pontos esparsos no tempo. Deve-se lembrar que o próprio hexâmetro datílico, sobre o qual desenvolvemos a presente discussão, é um metro de origem grega (e já estranho ao grego) aplicado ao latim no início da história literária desta língua. É evidente que há fatores que promoveram a adesão ao metro estrangeiro, que se tornou tão latino quanto fora grego em pouco tempo. Deve-se lembrar que o metro autóctone da língua latina é o verso sátúrnio, composto em um sistema de regras bastante diverso do hexâmetro, e que perde espaço, como vimos. Sobre a língua portuguesa, não se deve esquecer o trabalho de Sá de Miranda e de outros poetas classicistas, que trouxeram para Portugal o decassílabo e a forma fixa de soneto, de raízes italianas, que também dominaram a produção literária em português – inclusive até bem pouco tempo atrás –, mas possivelmente contaram com um variado grau de estranhamento do público leitor-ouvinte nos primeiros momentos da produção.

Voltando à discussão histórica sobre o hexâmetro datílico em português, outro momento chave que Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 299) discutem é o prólogo de José Maria da Costa e Silva (1788-1854), contemporâneo dos autores anteriores, à sua tradução das *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, datada de 1815. A principal contribuição de Costa e Silva, segundo Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 299-300), seria ter avaliado o português como uma língua propícia ao ritmo datílico, principalmente por conta de suas características acentuais, além de ter considerado que o uso desse metro seria a chave para conseguir levar a cabo uma tradução verso a verso – baliza que também elegemos na dupla tradução a ser apresentada. Costa e Silva, entretanto, traduziu as *Argonáuticas* no metro da epopeia camoniana avaliando que seria um atrevimento transpor um poema fora do circuito homérico, portanto menos conhecido do público, em um metro que também não estava integrado na tradição da língua. Observe-se que Costa e Silva já se preocupa com duas questões que nos

são caras no presente trabalho: manutenção do número de versos na obra traduzida e possibilidades causadas pelo estranhamento ao leitor, por conta seja da temática, seja da escolha de palavras e também do metro. Oliva Neto e Nogueira chamam ainda atenção, em nota, para o destaque que Costa e Silva dá para o fato de, até aquele momento, não ter havido ainda uma tradução de epopeia grega para o português, enquanto a *Eneida* de Virgílio já aparecia em diversas traduções.

Chama a atenção a não-escolha da *Iliada* ou da *Odisseia* para a empreitada (os pesquisadores nos lembram que as primeiras são justamente as de Odorico Mendes), o que, como o próprio Costa e Silva especula, teria dado a possibilidade de uma experiência hexamétrica. Mesmo assim, é pouco possível que isso realmente se concretizasse, dado o peso da tradição decassilábica em poemas épicos e o próprio dado de que foi o decassílabo o metro a ser escolhido posteriormente por Odorico Mendes para dar conta do trabalho. É importante lembrar que o atual movimento de recriação de hexâmetros e de outros metros antigos é posterior ao período de intensa experimentação formal iniciado com escolas literárias como o Modernismo e o Concretismo no Brasil, que contribuíram justamente com a quebra ou a reavaliação da tradição (ou da amarra) formal em língua portuguesa.

Ainda assim, Costa e Silva compôs poesia original em hexâmetros, e o trabalho selecionado por Oliva Neto e Nogueira para comentário (2013, p. 301-303) é justamente uma epístola (gênero composto em hexâmetros na antiguidade) a um de seus antecessores, o já debatido Nolasco da Cunha. Só pelo fato de ter composto uma carta ao poeta que teria trabalhado com hexâmetros anteriormente, composta exatamente neste metro e discutindo a história da composição neste, Costa e Silva já merece apreciação. Reproduzimos aqui um pequeno trecho do passo selecionado pelos comentadores, com as suas marcações (OLIVA NETO & NOGUEIRA, 2013, p. 301):

**De jugo livres, // livres d' acento tedioso –  
ou breve ou tarda a marcha // – translado jucundo  
d'opostos Estos // d'alma d'lliso, do Tibre,  
sublimes metros // de seus antigos Poetas  
mil, que a Modernos // Vates faltaram, recursos  
deram; por empeços // brioso o Gênio rompe;  
Klopstock, o primeiro, // ousou com planta liberta,  
saltando barreira, // correr por ínvia senda.  
Germânicas vozes // desposa à Lira d'Homero,  
Homero alcança // ou vence torrente profusa  
dos Alpes despenhada // com hórrida queda.**

É interessante observar que esse trecho da epístola discute justamente a composição em hexâmetros, citando o alemão Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), que conforme nos mostram Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 301, nota 28), compôs os três primeiros cantos de seu épico religioso *Messias* em hexâmetros, publicados em 1748. Mais para diante, Costa e Silva ainda cita outros poetas do século XVIII que realizaram propostas de hexâmetro. Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 303) afirmam que seus acentos não são assim tão livres de jugo quanto afirma o primeiro verso citado – nota-se também que frequentemente não coincidem com as tônicas das palavras, o que já vimos ser um problema. Vemos também que não há uma quantidade regular de sílabas não marcadas entre posições marcadas, diferentemente do que vimos com Nunes. Em suma, Oliva Neto e Nogueira sustentam (2013, p. 303) que seu método fracassa, ficando aquém das pretensões do autor. Santos supõe (2014, p. 27) que a versificação de Costa e Silva, por ter se inspirado nos alemães, tenha se apoiado no sistema que classifica como *legere* (2014, p. 23), que “procura imitar os acentos das palavras tais como costumavam distribuir na poesia clássica”.

O próximo passo elencado por Oliva Neto e Nogueira é o de Júlio de Castilho (1840-1919) e seu pai, o destacadíssimo Antônio Feliciano de Castilho, que além de tradutor de Ovídio, como comentamos, deixa uma passagem no seu *Tratado de Metrificação* para discutir a produção de hexâmetros e pentâmetros em português. Inicialmente, Castilho pai considera o fato de não haver quantidades em português o suficiente, para derrubar as tentativas de Nolasco da Cunha como “quimera sem o mínimo vislumbre de possibilidade” (CASTILHO, 1874, *apud* OLIVA NETO & NOGUEIRA, 2013, p. 304). O estudioso português, entretanto, posteriormente revisa a sua avaliação, partindo do princípio de que mesmo os leitores que tivessem o conhecimento do latim pronunciariam os versos antigos à portuguesa e, ainda assim, encontrariam harmonia entre eles. Se era possível perceber harmonia nos versos de um latim aportuguesado que ignorava as longas e breves, isso era um sinal, para Castilho, de que a ausência de quantidades não era um impedimento total para a utilização de hexâmetros e pentâmetros portugueses.

Ele continua a sua análise elencando virtudes do metro, que se colocariam ainda mais evidentes quanto mais tradutores e seus leitores conhecessem o latim, sendo a principal delas o espaço, em quantidade de sílabas, muito maior do que o oferecido no maior verso tradicional, que era o alexandrino. Além disso, Castilho destaca, na mesma passagem, a possibilidade de variação no número de sílabas poéticas dentro de hexâmetros e pentâmetros, elemento vedado dentro da metrificação portuguesa. Observe-se que a proposta de Nunes, quase um século posterior, não permite variação no número de sílabas poéticas, mantendo de

16 a 18 sílabas totais em andamento permanentemente datílico. Voltando ao trabalho de Castilho, o estudioso exemplifica as suas avaliações teóricas com hexâmetros de Júlio de Castilho, seu filho, em passagem sobre a separação de Eneias e Dido e posterior suicídio da moça. Segue um trecho para exemplificar o trabalho, conforme Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 305), com marcações dos autores:

A bruma **do alto mar** // some ao **longe** ao real foragido,  
 Chora-o de **pé** na **torre** // a constante, a misérrima **Dido**.  
 Na tormenta cruel // que lhe **agita** as turbadas **ideias**,  
 Eneias **brilha só**: // triste **Dido!**, o teu **mundo** era **Eneias!**

Observam-se algumas características interessantes na proposta de Júlio de Castilho. A primeira é o deslocamento de tônicas para forçar a abertura do verso em sílaba forte, o que já tinha sido observado na posterior proposta de Nunes. Verifica-se também o abaixamento de algumas tônicas em decorrência do ritmo imposto pelo metro, como na palavra “triste”, do último verso do excerto.

Diferentemente do brasileiro, entretanto, Júlio de Castilho dá como solução para a possibilidade de substituição de dátilos por um espondeu (que, utilizando a paridade de longas e tônicas, é praticamente impossível de reproduzir sistematicamente em português) a utilização de troqueus em vez de dátilos. Como vimos, Nunes apenas aceitará o andamento datílico. Verifique-se, entretanto, que após a cesura o andamento torna-se exclusivamente datílico, aplicando-se a variação apenas ao primeiro hemistíquio. Tal característica facilita uma quebra de monotonia rítmica, mas sem deixar de sugerir a musicalidade antiga, o que é uma vantagem em relação à proposta de Nunes. Oliva Neto e Nogueira destacam essa vantagem (2013, p. 305) principalmente nos momentos em que o espaço físico do verso é superior à quantidade de matéria a se traduzir. Assim, a diminuição do número de sílabas com o uso de troqueus pode ser uma aliada para o tradutor.

Os dois estudiosos também destacam a atitude de Castilho pai em recomendar o uso dessa proposta métrica para a tradução de poemas antigos e o fato de o metrificador considerar que a tradução se agregaria à literatura em língua portuguesa, enriquecendo-a, em alguma medida, como se sabe ter sido um discurso corrente durante movimentos tradutórios em outros pontos do continente europeu, notadamente durante o Romantismo alemão.

O que chama a atenção, acima das demais avaliações de Castilho destacadas por Oliva Neto e Nogueira, é o fato de o português ter alertado para a importância de um público alvo que tenha tido algum contato com poesia antiga greco-latina. Fora a colocação dessa condição, a possibilidade de sugerir uma musicalidade antiga ao ouvido do leitor pode perder-

se, restando uma impressão de uso de versos livres e brancos. Isso se torna ainda mais evidente considerando a possibilidade de substituição de dátilos por troqueus. Na proposta de Nunes, que apresenta apenas dátilos, o mínimo que se garante é a impressão de um verso português de 16 sílabas poéticas, 16 a 18 totais, com ritmo extremamente marcado e invariável. Se isso dará a impressão do metro antigo para um leitor que nunca tenha tido contato com literatura greco-latina, jamais saberemos, mas a força do estranhamento está posta, seja pelo tamanho do verso, seja pela questão do ritmo. Na versão de Júlio de Castilho, ao mesmo tempo em que há a vantagem da quebra de monotonia possível no primeiro hemistíquio, depende-se mais do conhecimento prévio do público leitor, para que o impacto da manipulação do metro realmente se coloque. Diante de um leitor sem contato com literatura greco-latina, pode-se gerar a impressão de um poema em versos livres, com uma ressonância rítmica que se percebe apenas na segunda metade de cada verso. O poema funciona ritmicamente, evidentemente, para qualquer leitor, mas o impacto de entender o que o tradutor está tentando fazer com o metro pode ser bem menor, se não houver estudo introdutório que acompanhe a tradução e explique seus critérios.

Encerrando o seu histórico, Oliva Neto e Nogueira trazem à discussão a proposta do brasileiro Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963), que realizou uma adaptação do metro antigo em poesia original, *Odes e elegias*, de 1904, inspirado em Giosue Carducci e seus *Odi Barbare*. Entretanto, como demonstram os pesquisadores (2013, p. 306), a proposta de Azeredo consiste em justapor hexassílabo a um octossílabo, ambos acentuados regularmente. Santos ainda adiciona (2014, p. 28) como semelhante a proposta de André Malta Campos, que justapõe duas redondilhas maiores.

Santos destaca (2014, p. 30) que Azeredo deixou uma nota explicativa ao seu trabalho explicando como julgava que os versos antigos deviam ser lidos, além de apresentar consciência de se inscrever em uma tradição com predecessores e possíveis continuadores. Para uma análise mais aprofundada do trabalho de Azeredo, incluindo comentário sobre a proposta de Carducci e a crítica ao trabalho do brasileiro, indicamos o trabalho de Santos, do qual citamos ainda um último comentário descrevendo a proposta de Azeredo:

pareceu-lhe apropriado desenvolver os temas de seu livro em esquemas métricos novos, experimentais, que seriam, simultaneamente, classicizantes. Carlos Magalhães de Azeredo foi portanto o primeiro poeta em português a experimentar metros clássicos com intenção *modernizante*. Ainda que tenha se revelado, ao longo dos anos, um poeta esteticamente conservador, não há contradição entre seu conservadorismo e sua vontade (ao menos quando da



publicação das *Odes*) de inovação e pertença ao que ele mesmo chama de “moderno”. (SANTOS, 2014, p. 34, grifos do autor)

Criticando a proposta de Azeredo e proporcionando um balanço da tradição hexamétrica que precedeu o trabalho de Nunes, Oliva Neto e Nogueira afirmam (2013, p. 307) a necessidade de haver “um ritmo latente a par e par do patente, tanto mais perceptível quanto informado o leitor no metro antigo que se sugere”. Assim,

Se se entende por ritmo patente o criado pelo acento natural das palavras numa prolação contínua, e por latente um ritmo apenas sugerido – e, pois, dependente de razões de ordem vária, como a formação do leitor, o gênero do poema, a habilidade do poeta, e outras sutilezas que tais –, cremos que se pode descrever a história do hexâmetro em português, de José Anastácio da Cunha a Carlos Magalhães de Azeredo, como uma história de excessos (OLIVA NETO & NOGUEIRA, 2013, p. 307)

Avaliando como medida do sucesso das transposições hexamétricas em língua portuguesa justamente essa relação entre ritmo patente e latente, os pesquisadores mantêm a avaliação de que a proposta de Carlos Alberto Nunes seja a mais equilibrada até o momento, ainda mais por ter-se antecipado às propostas recentíssimas de aclimação do metro antigo em português, oriundas principalmente do ambiente acadêmico (OLIVA NETO & NOGUEIRA, 2013). Santos (2014, p. 27) define o método de Nunes como o mais exitoso em português, afirmando que ele está no sistema que classifica como *scandere*, que marca o verso acentuando as posições *princeps*.

Uma dessas propostas foi uma tradução coletiva de um trecho das *Metamorfoses* de Ovídio utilizando os “versos núnicos” organizada por Rodrigo Tadeu Gonçalves e publicada em 2011. A iniciativa contou com um grupo de tamanho variável em torno de dez pessoas, colocando como primeiro desafio para a equipe de tradução a acomodação de concepções diferentes. A proposta do grupo em traduzir utilizando os hexâmetros de Nunes estaria ligada ao estabelecimento de uma tradição métrica, colocando-se como a primeira imitação do tradutor (GONÇALVES et al., 2011, p. 118). A opção pelos hexâmetros núnicos também decorre das concepções de tradução do grupo e da análise, sob essa luz, de outras propostas de tradução, notadamente a de Odorico Mendes.

O grupo parte da proposição de Schleiermacher a respeito das duas formas de traduzir (2001 [1813], p. 43): “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele”. Nela, há a possibilidade de aproximar o texto de partida do ambiente do leitor, no nosso caso aportuguesando as referências latinas, ou levar o leitor ao

mundo do escritor, aqui latinizando o português. A proposta foi utilizar esse segundo ponto de vista, considerando a equipe coordenada por Gonçalves que o uso de uma forma ainda não estabelecida em língua portuguesa precisamente daria conta de auxiliar no processo de produção de estranhamento ao leitor. Além disso, ainda que o grupo tenha realizado escolhas tradutórias que privilegiaram as características do texto de partida, por vezes “forçando” a língua portuguesa em um sistema que não é o seu, e mesmo utilizando convenções poéticas que não lhe são naturais, a principal preocupação foi manter o texto de chegada com um elevado grau de poeticidade. (GONÇALVES et al., 2011, p. 111).

A predominância absoluta do ritmo datílico no hexâmetro único foi considerada pelos pesquisadores como o principal recurso de aproximação do leitor ao texto de Ovídio (GONÇALVES et al., 2011, p. 114), e essa informação fica ainda mais clara ao verificar-se a posição do grupo em relação ao trabalho de Odorico Mendes. Para a equipe, Odorico insere-se na tradição luso-brasileira de produção de epopeias ao eleger o decassílabo como metro. Consideram também que o elemento utilizado pelo autor com mais características produtoras de estranhamento, que é o alto poder de síntese de Odorico Mendes, que latiniza ou heleniza as palavras portuguesas, não aproxima de fato o leitor do texto de partida, utilizando estruturas que, em português,

não correspondem ao estilo oral da épica homérica nem ao estilo de Virgílio, que, apesar de ter composto de modo douto, segundo preceitos da poética helenística relativos à escrita, não faz uso *tão constante* de estruturas linguísticas e de vocabulário considerados arcaizantes, obscuros para sua época. (GONÇALVES et al., 2011, p. 116, grifo dos autores)

O grupo também se utiliza (2011, p. 116) da observação de o próprio hexâmetro ser um verso exótico à poesia latina, que utilizava versos satúrnios até o trabalho de Ênio. Considerando esses aspectos, o grupo justifica a sua escolha dos versos únicos como uma maneira de quase manter o número de versos e, em consequência de ter um verso maior, manter também a sintaxe e a escolha de palavras adequadas em língua portuguesa, deixando de causar o efeito extremo das escolhas odoricanas. Dessa forma, embora a equipe procure um efeito de estranhamento, proporcionado em primeiro plano pela escolha métrica e pelo “forçar” um pouco o português, o limite parece ser esse extremo atingido nos decassílabos de Odorico Mendes, que distorce a oralidade e proporciona um excesso de erudição que pode prejudicar a captação do tom do texto de partida pelo leitor.

A respeito dos recursos utilizados pelo grupo coordenado por Gonçalves, chama a atenção o uso de um elemento que não aparece no hexâmetro único original e que é oriundo

da teoria musical, a anacruse. Ela consiste em considerar como iniciado o verso a partir da primeira tônica, desconsiderando na escansão as átonas que a precedem (GONÇALVES et al, 2011, p.117). Como Nunes quase sempre força a primeira sílaba como tônica, gerando um deslocamento da tônica natural ou tornando tônicas palavras que normalmente são átonas, como conjunções, a saída da anacruse acaba trazendo, segundo a equipe, alguma flexibilização ao verso único, além de, evidentemente, parecer uma saída prosódica muito mais natural que o deslocamento.

Apresentamos um pequeno grupo de versos (X, 1-7) da tradução das *Metamorfoses* em discussão para ilustrar algumas de suas saídas. Os grifos são nossos, demonstrando as sílabas tônicas que compõem os versos.

**Vai-se Himeneu com o manto dourado luzente coberto**  
**o Éter imenso percorre e dali se retira, seguindo**  
 em **busca da costa da Trácia**, em **vão** por Orfeu foi chamado.  
**Lá** ele esteve presente por **certo**, mas **não** trouxe aos **noivos**  
**votos felizes, palavras solenes, semblantes alegres.**  
**Também a tocha que o deus agitava faiscava incessante**  
**e lacrimosa fumaça emanava, sem chama brotar.**  
 (GONÇALVES et al., 2011, p. 119)

Percebem-se algumas das características do metro único adaptado pela equipe de tradução. Primeiramente, destaca-se o ritmo datílico bastante marcado, com ligeiras variações no verso para atingi-lo, como a tônica contada a partir da segunda sílaba no verso 3 (gerada por anacruse ou *enjambement* com o verso anterior, dependendo da leitura) e deslocamento de tônica no verso 6. Chama a atenção também a ausência de elisão em “com o” no primeiro verso, enquanto elisões mais longas foram executadas, como em “trouxe aos”, possivelmente por exigências do metro. Além disso, cabe notar também a não-execução de troqueu no verso 7. O final em troqueu, mais abundante na obra de Nunes, foi substituído aqui por única tônica, encerrando o verso em oxítone – uma das possibilidades de manipular o verso único, bastante restrito, como vimos.

Outra proposta de tradução que parte de Carlos Alberto Nunes e mira justamente as possibilidades de variação dentro do hexâmetro único é a de Érico Nogueira no seu trabalho com os *Idílios* de Teócrito (2012) em tese de doutorado. No final da primeira parte de seu trabalho, o Epílogo (2012, p. 84-85), Nogueira realiza, depois de pormenorizada discussão sobre variados aspectos da poesia de Teócrito, um breve comentário sobre as balizas tradutórias utilizadas em sua tradução, que compõe a segunda parte de sua tese.

A explicação de Nogueira alerta para o problema da falta de variação do verso único, que aceita na quase inteireza dos casos apenas o ritmo datílico; a proposta do estudioso, portanto, é por ele considerada mais fiel à “vivacidade” do hexâmetro (2012, p. 84). Para atingir esse princípio, Nogueira utilizou-se de um ritmo majoritariamente datílico, empregando alguns dos recursos já elencados neste trabalho, como o uso de anacruses e *enjambement*, assim como a produção de troqueus (chama a atenção a opção de Nogueira por utilizá-los até mesmo no quinto pé, que como vimos é quase sempre datílico e dificilmente espondaico). Para Nogueira, se o resultado de sua proposta não gerou hexâmetros de fato, há pelo menos hexatônicos (2012, p. 85), isto é, versos que mantêm uma quantidade fixa de seis tônicas principais, de andamento intermediário variado.

Segue, como ilustração de suas opções métricas, a tradução de Nogueira dos primeiros seis versos do Idílio 1, que constitui a primeira fala de Tírsis. Grifos nossos apontam a ocorrência de tônicas.

**Doce** é o murmúrio, **cabreiro**, que o **pinho** (**aquele lá**,  
**junto da fonte**) solfeja, e assim **doce** tu **tocas a tua**  
 siringe: **depois de Pã**, o **prêmio de vice** levavas.  
**Se** ele escolhesse o **bode chifrudo**, **pegavas a cabra**;  
**Mas**, se ele a **cabra de brinde** **pegasse**, a **ti** caberia a  
 cabrita: a **cabrita de carne macia**, até o **dia** em que a **ordenhes**.  
 (NOGUEIRA, 2012, p. 87)

Chama a atenção, em primeiro plano, a ocorrência de várias elisões ao longo do trecho, em algumas vezes uma seguida da outra, e de longas, como no final do verso 6 (traços verticais indicam a mudança de sílaba): “**di**|a em| que a or|**de**|nhes”. Aqui percebe-se que é a elisão que garante o fim de verso em dátilo e troqueu, que é a saída mais comum encontrada em Nunes e em outras propostas da dele decorrentes. Em termos de andamento da matéria e sonoridade, além das escolhas rítmicas, também se destacam as aliterações abundantes (como nos finais dos versos 2 e 3) e as repetições de vocábulos (“doce”, v. 1 e 2; “cabra”, v. 4 e 5, além de “cabrita”, com as duas ocorrências praticamente lado a lado no v. 6).

Das características métricas evidenciadas brevemente por Nogueira, apontamos a ocorrência de *enjambements* ao longo de quase todo o trecho. Vê-se também o uso de anacruse no verso 3, iniciando a contagem de tônicas na segunda sílaba da palavra “siringe”, em ponto que não havia como produzir outro efeito, como elisão com verso anterior. Por fim, as opções que mais se distanciam das escolhas únicas são a utilização de troqueus, ainda mais no quinto pé – sinalizando hexâmetro espondaico, que como vimos é mais comum entre os gregos que entre os romanos –, e o final em agudo: “**aquele lá**”, no verso 1. Para além

desses itens, é importante destacar o abaixamento da tônica em “assim”, no verso 2, para que a tônica recaia na programática palavra “doce”, que inicia o poema, e o livro.

Cabe ainda comentar a proposta levada a cabo por Marcelo Tápia Fernandes em tese de doutorado (2012) a respeito de propostas de tradução da épica homérica. Após uma análise dos trabalhos de Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos, Tápia apresenta o método para tradução de um trecho do canto 11 da *Odisseia* que totaliza cerca de 110 versos.

Na esteira da noção de recriação, Tápia apresenta primeiramente (2012, p. 261) suas opções de tom – elevado – e escolhas vocabulares – procurando preservar as repetições “fônicas, semânticas, rítmico-acentuais, icônico-visuais” e trabalhando epítetos e fórmulas sem rigor posicional e tendo a variação como baliza. Após esse comentário, o estudioso informa que sua escolha métrica não trabalhará com número fixo de sílabas, justificando sua opção por não julgar ser esse um critério de colocação de ritmo em poemas com uma grande quantidade de versos, considerando também o *enjambement* como recurso. Seus versos livres (embora a maior parte acabe sendo de dodecassílabos, alexandrinos ou não), portanto, teriam também cinco ou seis tônicas principais, que marcariam um ritmo binário ou ternário. A não apresentação de constância no número de tônicas poderia ser apontada como falta de definição da identidade do verso como hexâmetro. Entretanto, Tápia propõe como marcação identitária um “módulo hexamétrico” (2012, p. 262), ou cláusula hexamétrica, que consistiria em finalizar todos os versos em dátilo seguido de troqueu. Os fins de verso, conforme Tápia, poderiam apresentar prolongamento da sílaba final, em posição de pausa, constituindo uma espécie de espondeu, sendo graves na quase totalidade dos casos. Na possibilidade de verso agudo, sua admissão seria somente no caso de haver uma átona iniciando o verso seguinte, compondo o troqueu por meio de um encavalgamento do ritmo. Tápia lembra (2012, p. 263) a possibilidade de execução frequente de dodecassílabos na sua escolha métrica, “de modo a compor um padrão de métrica irregular em torno de medida usual em nossa língua, além de ser escolha defendida, com propriedade, para recriação da épica (caso de H. de Campos, entre outros)”.

Colocamos como ilustração da proposta de Tápia os cinco primeiros versos do trecho traduzido (*Odisseia*, XI, 1-83 e 180-208), grifando as tônicas:

**Quando**, depois, descemos ao **mar** e ao navio,  
primeiro ao **mar** divino o navio empurramos,  
**E**, da **negra nau**, o **mastro** e as **velas** erguemos;  
levadas a **bordo** as ovelhas **pegas**, seguimos

**tristes, aflitos, vertendo lágrimas fartas.**  
(TÁPIA, 2012, p. 264)

Destaca-se, primeiramente, a ausência de obrigações de tornar a primeira sílaba sempre tônica, ou a colocação de algum recurso que facilitasse tal questão, como notamos nas traduções de padrão rítmico baseadas no trabalho de Carlos Alberto Nunes. Nota-se claramente a ênfase nas repetições e na elevação das escolhas vocabulares, conforme o tradutor havia citado, e a variação nas sedes iniciais dos versos. Entretanto, a cláusula cria constante ressonância em dátilo e troqueu, mantendo uma constância rítmica no fim de verso.

Veremos que o trabalho com a identidade métrica utilizando cláusula aparecerá em outra proposta de tradução, de Leandro Dorval Cardoso (2012), que comentaremos mais adiante. Nesse momento cabe voltar a atenção para as propostas de trabalho com metros não-épicas, notadamente o dístico elegíaco, várias delas com as propostas de tradução do hexâmetro no horizonte.

### 5.3. METROS NÃO ÉPICOS EM PORTUGUÊS

A discussão sobre recriação de metros antigos em português – e em outras línguas modernas, evidentemente<sup>11</sup> – não é exclusividade do hexâmetro datílico. Várias delas trabalham com metros líricos, não-épicas, e, mais importantes para a discussão em pauta, com o dístico elegíaco. Nesse tópico, vale uma discussão mais pormenorizada da proposta de tradução dada por Carlos Leonardo Bonturim Antunes (2009) em dissertação de mestrado a vinte e três poemas gregos dos períodos arcaico e clássico. Boa parte dela é dedicada a poemas compostos em dístico elegíaco, que serão o foco do nosso comentário.

Antunes coloca o seu trabalho, desde o princípio, como uma tentativa de recuperação do ritmo original, dado o que era possível de ser feito com os ritmos em língua portuguesa. O tradutor partiu de algumas noções tradutórias que já comentamos, como a ideia de “recriação” que discutimos a partir de Haroldo de Campos (1992), mas principalmente do entendimento de Ezra Pound (1976) sobre a que recursos um escritor recorre para obter-se um grau máximo de significação em um texto literário: *Melopeia* (ritmo e som), *Fanopeia* (criação de imagens simbólicas) e *Logopeia* (uso inusitado e lúdico das palavras, gerador de múltiplas interpretações) (POUND, 1976, p. 37-38 *apud* ANTUNES, 2009, p. 12).

---

<sup>11</sup> É oportuno conferir o panorama sobre traduções em outras línguas modernas dado por Marcelo Tápiá em “Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga”, publicado no n. 89 da Revista Letras, 2014.

Dentre eles, Antunes elege (2009, p. 13-15) a Melopeia como o critério a ser privilegiado na tradução, elencando diversos recursos sonoros com que se preocupou ou de que lançou mão em seu trabalho: assonância, aliteração, homofonia, anáfora, poliptoto e paronomásia. O estudioso aponta como jogos sonoros tendem a praticar alterações no ritmo, acentuando determinados efeitos do texto para o leitor.

Após essa discussão sobre a sonoridade, Antunes, após uma explicação baseada na organização rítmica do hexâmetro datílico, passa a discutir (2009, p. 21-27) os efeitos proporcionados por ritmos ascendentes (como jambo e anapesto) e descendentes (como dátilo e troqueu), que podem, assim como a sonoridade geral, enfatizar aspectos do texto, ou estabelecer um estranhamento por meio de uma relação de oposição entre forma e conteúdo. Antunes também destaca a importância da atuação da cesura ao dividir o verso em hemístiquios e proporcionar uma pausa que modera a sequência ininterrupta de pés. Por fim, Antunes lembra (2009, p. 26) que as sílabas breves em fim de verso, em grego, não precisam ser preenchidas, gerando versos cataléticos, acataléticos ou hipercataléticos, assim como as átonas em fim de verso não são contadas em português<sup>12</sup>.

Dada essa explanação geral a respeito das características do texto poético e da poesia em língua grega, Antunes passa a discutir especificamente o seu método de tradução. O estudioso considerou que seu objetivo, citando Fitts (1966, p. 34, *apud* ANTUNES, 2009, p. 28) era dar em português uma “experiência comparável” à do poema em língua grega, sempre tendo no horizonte as três funções poéticas de Pound. Para isso, em primeiro plano, considerou de fundamental importância que o texto traduzido fosse ele próprio um poema que recriasse os principais efeitos localizados no texto de partida. Nesse processo, o tradutor preferiu manter a poeticidade em detrimento da literalidade ou acuidade nas correspondências semânticas, além de priorizar a tradução dos efeitos poéticos mais relevantes para a significação, deixando para trás outros que recorressem no mesmo verso. Para isso, o esquema de soluções pautou-se por recriação do efeito por natureza similar ou compensação por outro efeito possível de se produzir em português. Antunes também afirma (2009, p. 31) manter a tradução respeitando a integridade do verso, sem extravasar palavras para o verso seguinte ou efetuar cortes, uma vez que a correspondência da extensão do verso com a extensão do sentido é uma constante nos poemas traduzidos e em outros poemas antigos.

---

<sup>12</sup> Não para efeitos de contagem de sílabas do metro, pelo menos, o que não quer dizer que não contem para o ouvido do interlocutor. São diferentes os efeitos de um verso finalizado em oxítone, paroxítone e proparoxítone, como veremos em comentário à tese de doutorado de Guilherme Gontijo Flores (2014) sobre tradução de Horácio.

Especificamente sobre o metro, Antunes descreve (2009, p. 31) a sua proposta como uma possibilidade de ressoar o metro antigo por meio da extensão ou da cadência. Ele também considera que manter um metro fixo o impediria de levar o trabalho a uma recriação livre. Não fica claro se o autor não considera essa possibilidade mais livre por questão de opção pessoal ou recorte, ou se ele realmente acha que essa não é a maneira pela qual ele conseguiria sucesso no trabalho tradutório, configurando uma má possibilidade de tradução. O fato é que Antunes utiliza para o hexâmetro datílico o verso núnico, considerando que essa é uma proposta interessante por repetir de maneira regular uma característica marcante, no caso a sucessão de tônicas principais, apesar de não reproduzir a correspondência dos sistemas quantitativo e tônico.

Antes de explicar a saída para o pentâmetro no dístico elegíaco, o estudioso ainda aponta a sua opção de traduzir epítetos e fórmulas do grego antigo por perífrases, exceto quando a opção lhe pareceu sonora, como em “dedirrósea Aurora”, uma solução odoricana, diga-se.

Voltando à questão métrica, Antunes abre (2009, p. 34-37) a segunda parte do seu trabalho discutindo justamente as suas opções sobre o dístico elegíaco, acrescentando o fato de que a cesura do hexâmetro não será obrigatoriamente executada na sua tradução. Sobre o pentâmetro, surge a dificuldade de produção da cesura obrigatória que divide o verso em dois hemistíquios de conformação quase idêntica – como vimos, permitindo variação para espondeus no primeiro, mas sem possibilidade de variação no segundo. A solução encontrada por Antunes foi produzir um verso de 14 sílabas poéticas, com dois hemistíquios idênticos da solução para o hexâmetro. O acento tônico é distribuído em seis posições, como no pentâmetro original, que seriam as sílabas 1-4-7-8-11-14. Observe-se a ocorrência de duas posições tônicas seguidas nas sílabas 7 e 8, forçando o aparecimento de cesura. Para tal procedimento funcionar, Antunes utilizou cesuras naturais, com final do primeiro hemistíquio em oxítone, e cesuras induzidas pelo uso de sinalefas, que o estudioso afirma serem comuns na língua portuguesa, citando o caso do verso alexandrino.

Exemplificamos o seu trabalho pelo dístico escolhido pelo próprio Antunes para isso, que inicia o poema de Sólon presente em sua obra, com grifos do autor:

**Parte das nuvens o viço da neve e da chuva de pedras**  
**Brame o trovão de um lampejo irradiante surgido.**  
 (ANTUNES, 2009, p. 36)



Observe-se que, para a produção da cesura<sup>13</sup>, o tradutor cortou o vocábulo “lampejo” por meio da execução da sinalefa com a primeira vogal da palavra seguinte. Tal aglutinação de fonemas leva este ponto a tornar-se tônico e forçar a cesura, e não o impede de acentuar ainda mais uma sílaba na palavra “irradiante”. Tal proposta de execução de cesura no pentâmetro é extremamente interessante, uma vez que preserva o jogo frequente – sonoro ou semântico –, modulado pela existência da cesura, que é obrigatória nessa posição do pentâmetro, entre os seus dois hemistíquios no poema em dístico elegíaco. Também chama a atenção o fato de Antunes ter escolhido um verso de 14 sílabas poéticas que é levemente menor que o seu hexâmetro. Considerando o âmbito máximo de cada verso, que é a maneira como eles aparecem na versão de Antunes, que é rigidamente datílica, a diferença é exatamente a das duas sílabas que o tradutor propôs. Comparando os dois tipos de verso, hexâmetro e pentâmetro, a proposta de Antunes conserva muito do seu contraste, baseado na diferença de âmbito dos versos e na espécie de “tropeço” no andamento rítmico fornecido pela cesura do pentâmetro, entre duas longas, ou nesse caso tônicas, inesperadas.

É importante ressaltar, entretanto, que Antunes aceita uma última sílaba átona após a tônica da sílaba 14 do hexâmetro, apoiado na tradição métrica portuguesa de considerar a contagem até a última tônica. Isso quebra um pouco o efeito do último meio pé, de apenas uma longa, do pentâmetro datílico, uma vez que tal apresentação é mais uma marca de diferenciação em relação ao hexâmetro, que apresenta o último pé como troqueu ou espondeu. Por mais que a métrica tradicional portuguesa apague ligeiramente essa última átona, ela permanece na posição, e faz com que as duas últimas sílabas do seu pentâmetro português tenham uma distribuição de tonicidade idêntica à do seu hexâmetro de base núnica.

Antunes (2009) também trabalha com tradução de outros metros, com todas as propostas baseadas na correspondência entre longas e tônicas. O tetrâmetro trocaico foi traduzido por um verso de 15 sílabas poéticas, com tônicas nas sílabas 1-3-5-7-9-11-13-15 e sem obrigatoriedade na posição da cesura. Já o trímetro jâmbico foi composto em um verso de doze sílabas, com tônicas nas sílabas 2-4-6-8-10-12, mantendo o ritmo do jambo. Por outro lado, a estrofe sáfica apresenta um esquema métrico mais complexo, o que levou Antunes a permitir-se não preencher a sílaba *anceps* na última posição da segunda parte trocaica e a passar palavras de um verso a outro – percebe-se que tomando a estrofe como unidade. O resultado é um conjunto de três decassílabos com tônicas não usuais nas posições 1-3-5-8-10.

---

<sup>13</sup> Lembremos que, conforme discutido no nosso capítulo sobre métrica, a cesura nem sempre indica pausa, embora coincida com algumas pausas de sentido e principalmente com fórmulas típicas.

A quarta sílaba, que conserva a possibilidade de ser longa, formando um espondeu com a quinta, dificilmente poderia ser traduzida por uma tônica, dada a dificuldade de produzir duas tônicas seguidas em português, o que Antunes conseguiu realizar em apenas um verso – em todos os demais essa posição foi formada por uma átona. Outras propostas foram para o dímetro jônico com anáclase, o glicônio e o ferecrácio, e uma ode pítica. Todas elas baseadas nas correspondências de tônicas e longas, raramente produzindo duas longas em sequência. Assim, pode-se perceber que Antunes retoma a proposta de Carlos Alberto Nunes, adaptada para vários tipos de metros líricos gregos.

Há uma outra série de propostas interessantes para o dístico elegíaco, foco deste trabalho, publicada em artigo por Guilherme Gontijo Flores – de quem já discutimos a tradução de Propércio – a respeito de possibilidades de tradução para o poema 3.20 de Tibulo. O artigo, intitulado *Tradutibilidades em Tibulo 3.20* (2011), demonstra o funcionamento de 9 diferentes possibilidades de tradução poética, além de uma prosaica, para este epigrama composto em dístico elegíaco. O exercício é, segundo Flores, uma maneira de demonstrar não só a possibilidade da tradução poética, mas o fato de haver mais de uma possibilidade de fazê-lo, considerando que a tradução deve ser feita considerando as diferenças como positivas, justamente, em vez de pensar as mudanças como uma perda.

A primeira proposta de tradução de Flores (2011, p. 143) é a semântica prosaica. Tal tradução acompanha a divisão de versos por motivos didáticos, e pelas mesmas razões apresenta uma escolha vocabular que procura explicar e explicitar conceitos do gênero elegíaco e da matéria do poema. A primeira tradução poética é realizada em quadras populares, ao estilo da tradução do poema 5 de Catulo realizada pelo Curioso Obscuro, Aires de Gouveia, sobre quem já comentamos. O poema se apresenta em três quadras rimadas compostas em redondilhas maiores, forma que conserva, segundo Flores (2011, p. 144), o tom leve e simples do gênero de Catulo, em que ela também contribui nesse poema de Tibulo. Flores declara que, ainda que a forma seja interessante e que ele tenha recriado a ironia do original realizando algumas escolhas vocabulares de tom cômico, o poema resultado perde a concisão, formando 78 sílabas para traduzir 54.

Outra proposta de tradução é dada por Flores como “à moda do século XVII” (2011, p. 144-145). Ela consiste em seis versos decassílabos traduzindo os dois dísticos elegíacos, com o uso de rima emparelhada, apoiada em moldes ingleses de tradução desse metro antigo. Flores afirma que o uso dos decassílabos eleva o tom do poema, o que também foi ajudado pelo fato de o tradutor ter evitado o uso de rimas pobres e utilizado largamente a aliteração. O

tradutor atribui às rimas o fato de haver perda de concisão, mas ainda assim o resultado excedeu em apenas 12 sílabas o texto de partida.

A próxima proposta de Flores é o terceto quebrado (2011, p. 145), que encontra a tradição árcade brasileira, tendo sido usado por Tomás Antonio Gonzaga em seus poemas amorosos a Marília, e também utilizado por Márcio Thamos e Brunno Vieira em traduções de poemas elegíacos. O poema estrutura-se em duas estrofes, cada uma traduzindo um dístico, formada por dois decassílabos e um hexassílabo. A “quebra” do terceto é útil para recuperar a cesura do pentâmetro, cuja matéria segue do segundo decassílabo até o hexassílabo – contando com um espaço muito maior que o hexâmetro, que se mantém no primeiro decassílabo. Flores afirma ter empregado um tom mais sério, ainda com o uso de aliterações, mas dessa vez com versos brancos.

Flores segue o artigo sugerindo o hexâmetro único seguido de pentâmetro aproximado, o que nos remete à proposta de Antunes que comentávamos. Flores afirma que o verso único seria muito grande, e ele demonstra essa sensação com o fato de ter sido necessário o acréscimo de palavras logo no primeiro hexâmetro. Para o pentâmetro, Flores também utiliza as tônicas nas sílabas 7 e 8 para forçar a cesura. Chama a atenção o fato de Flores não explicitar que, em ambos os versos, a primeira tônica cai na sílaba 1 (Flores marcou apenas as demais, no esquema que já discutimos). Sobre escolhas vocabulares, o destaque é a escolha do tradutor por “você” em vez de “tu”, que soa muito mais coloquial. O poema, destaca-se, excedeu em 7 sílabas apenas o texto de partida.

A proposta seguinte, chamada por Flores de dístico elegíaco alemão (2011, p. 146), por ter sido justamente utilizada para a tradução deste metro por poetas alemães, a partir da tradução da *Odisseia* por Johann Heinrich Voss, de 1781. Ela é bastante parecida com a anterior, exceto pelo fato de não ter a rigidez métrica do esquema de Nunes e permitir a produção de apenas uma átona depois da tônica, resultando em troqueus ocasionais. Foi essa a que mais se aproximou em número de sílabas do texto de partida, excedendo-o em apenas duas. A essa proposta segue a apresentação do que Flores nomeia “mescla entre tradição francesa e lusa” (2011, p. 147), que é precisamente a proposta que comentamos no capítulo anterior e que conta com bastante tradição na tradução poética de hexâmetros e pentâmetros. O resultado, por ser baseado em versos bem menores que os de partida, encurta o poema em 3 sílabas, o que ainda assim é um resultado bastante próximo, diga-se. Isso pode ter resultado da opção de ter traduzido o poema verso a verso.

As duas últimas propostas afastam-se da metrificação mais rígida e propõem uma leitura diferenciada do poema de partida. A primeira, que Flores intitula “recriação marginal”,

apresenta o poema com um estilo concretista, abolindo maiúsculas, utilizando a quebra do verso como marcação rítmica, em vez da pontuação tradicional, utilizando uma escolha vocabular apropriada ao ambiente marginal. O resultado é extremamente interessante e de fato renova o texto, na esteira do *make it new* de Pound, como o próprio tradutor declara. A última proposta utiliza versos livres e um ritmo que se afasta do prosaico. Intitulada “desleitura em série”, a proposta transforma o poema em diálogo, mantendo a matéria do poema, mas afastando-se da semântica do texto de partida, também renovando a leitura do epigrama.

Flores encerra (2011, p. 149) o artigo com algumas observações dignas de nota, como o fato de ter deixado de lado decassílabos brancos, a proposta de 14 e 12 sílabas de José Paulo Paes e a intensa variedade métrica de Castilho, todas as quais comentamos no capítulo anterior. A última observação remete ao fato de haver mais de uma possibilidade de traduzir um poema, que é exatamente o que faremos no presente trabalho, e que Flores lembra terem feito Décio Pignatari, com três propostas de tradução para um poema de Mallarmé, e o Curioso Obscuro, com duas propostas para o mesmo poema de Tibulo. O fato é que cada uma delas apresenta possibilidades diferentes, seja pela variação da matéria, seja pela mudança no ritmo e na escolha métrica, e que isso causa efeitos diferentes no leitor – é neles que estamos interessados na nossa discussão.

#### 5.4. OUTRAS DISCUSSÕES ACADÊMICAS

Encerramos esse capítulo com algumas discussões interessantes que têm surgido no ambiente acadêmico, mas não são focais para este trabalho, por não trabalharem diretamente com o dístico elegíaco.

O primeiro trabalho que discutiremos nesta seção é a tese de doutorado de Guilherme Gontijo Flores (2014b), de quem já comentamos a tradução da obra de Propércio em versos de doze e dez sílabas. Na tese, traduzem-se as *Odes* de Horácio tentando recriar a empreitada do autor latino em transpor uma grande quantidade de metros gregos para o latim, mantendo entre poemas de mesmo metro uma relação estrutural. A proposta de Flores baseia-se em recuperar o caráter oral do texto, baseando-se na performance enquanto canção, uma vez que a poesia antiga era frequentemente executada em ambientes orais (2014b, p. 187). Dessa maneira, Flores considera (2014b, p. 188) que há uma dupla influência entre poema (ou letra) e recitação (ou performance) até que o texto seja publicado em sua versão escrita. O tradutor fornece inúmeros exemplos retirados da canção popular brasileira para demonstrar o quanto o próprio público leitor (ou ouvinte) do século XXI está acostumado a aceitar determinados

torneios na letra de uma canção por questões melódicas, e não ficará tão enfurecido diante de um equívoco na correspondência entre letra e execução quanto um ouvinte antigo – Flores baseia-se (2014b, p. 189-190) em comentários de Cícero (*De oratore*, 3.196, e *Orator*, 173) a respeito dessa questão para demonstrar o impacto da recitação na audiência.

Flores parte (2014b, p. 184-185) de um comentário a respeito do trabalho de Antunes (2009) com metros gregos, discordando do autor precedente por ele manter a rigidez rítmica de Carlos Alberto Nunes, de alguma maneira investindo mais num macrossistema que atentando para as pequenas variações dentro do metro, causadoras de efeitos interessantes. Dessa maneira, Flores declara (2014b, p. 186) ser o seu trabalho mais próximo da proposta de Nogueira (2012) que comentamos, a qual aceita a possibilidade do troqueu para permitir a variação quase impossível de manter em português que existe entre dátilo e espondeu.

Para comprovar que o problema não pode ser resolvido apenas com a “transplante de longas para tônicas” (2014b, p. 191), Flores discute justamente uma passagem com ocorrência de três longas – que ele conseguiu reproduzir em português. Mesmo executando as três tônicas seguidas, existe o problema de algumas delas serem enfraquecidas por proximidade entre si, restando apenas uma tônica principal, à escolha do leitor ou recitador. A proposta de Flores, portanto, é partir dos padrões silábicos tradicionais em português, aceitando esses fenômenos, mas tentando reter o padrão rítmico de partida. Para resolver a questão da derrubada de algumas das tônicas consecutivas, por exemplo, Flores faz tais momentos coincidir com cesuras obrigatórias, retendo a tonicidade – caso que já vimos na cesura do pentâmetro de Antunes.

A partir daí o tradutor passa a discutir exemplos da canção popular brasileira, mostrando, por exemplo (FLORES, 2014b, p. 194), que a canção aceita três longas pelo fato de tais tônicas coincidirem com momentos de alongamento da melodia. Dessa maneira, nos casos das canções, em que a melodia tem uma prevalência sobre a letra, impõe-se a esta um padrão rítmico, que lhe é anterior. Inclusive, isso é percebido claramente quando notamos que, mesmo em uma leitura silenciosa, nunca vocalizada, a própria mente se encarrega de cantar silenciosamente todos os exemplos elencados por Flores, retirados de canções que já fazem parte do “inconsciente coletivo”.

Percebendo as recorrências de alterações na recitação ou performance da letra causadas pelo ritmo imposto pela melodia, Flores formulou (2014b, p. 197) três linhas-base para suas traduções. A primeira diz respeito à sua tentativa de manter uma tônica nos pontos em que havia uma longa em latim – o que já era o ponto de partida de outros trabalhos que, como vimos, mantiveram-se, na maioria, aí. A segunda regra demonstra a aceitação da

substituição da longa por breve, em português uma átona, uma vez que a tônica não soa estranho aos ouvidos em uma canção. Dela deriva-se a terceira, que sustenta que o contrário – trocar uma átona por tônica – seria evitado ao máximo, já que o contraste entre letra e melodia, nesses casos, proporciona um choque maior.

Flores demonstra ter tomado algumas liberdades em seu projeto de tradução baseando-se no que realmente fará diferença aos ouvidos no caso de uma recitação. Visto a grande variedade de finalização dos versos feita pelo próprio Horácio, Flores afirma que optou (2014b, p. 200) tanto por finais proparoxítonos quanto oxítonos, declarando que a diferença melódica entre eles é pequena – ele marca a “obrigatoriedade da antepenúltima sílaba longa, deixando uma abertura para a sílaba final”, que tem extensão indefinida pelo fim de verso. É por isso que no seu exemplo de tradução para o poema 1.11 Flores defende (2014b, p. 199) que o verso tem 16 sílabas, embora as tônicas obrigatórias encerrem na sílaba 14 (o que na metrificação tradicional daria um verso de 14 sílabas poéticas): Flores está contando a totalidade das sílabas do verso, no que se distancia de Antunes. O tradutor alerta, também, para o fato de que não utilizou em excesso variações rítmicas como a anacruse<sup>14</sup> (2014b, p. 203) em pontos nos quais o ritmo ainda não se estabeleceu naturalmente na leitura; aceita também elisão entre palavras de versos diferentes, o que se combina com a grande quantidade de *enjambements*, muito utilizados por ter sido considerada a estrofe como unidade primária, não o verso. Para além disso, Flores destaca que preferiu (2014b, p. 203) um resultado mais interessante poeticamente a manter o esquema métrico a tudo o custo, embora tenha-o seguido um tanto rigidamente.

Os resultados de Flores mostraram-se bastante interessantes e, mesmo que não trabalhe com dísticos elegíacos, não podem receber um espaço pequeno no presente comentário. Certamente, a sua consciência da oralidade adiciona novas possibilidades para a discussão sobre as traduções poéticas com base na recriação do ritmo antigo, lançando uma nova luz sobre o já tradicional esquema de Carlos Alberto Nunes. Cabe acrescentar, inclusive, que os experimentos performáticos de Flores inclusive se colocam como recitação – não só a tese foi entregue acompanhada de um CD com a recitação entre os apêndices, como o tradutor recentemente estreou um canal no *site* Soundcloud<sup>15</sup> contendo a versão oralizada ou recitada ou em forma de canção de várias da *Odes* de Horácio, entre outras canções.

---

<sup>14</sup> Sobre a qual discutimos quando da tradução única das *Metamorfoses* realizada por grupo organizado por Rodrigo Tadeu Gonçalves.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://soundcloud.com/guilherme-gontijo-flores> Acesso em 08/11/2015.

Outro trabalho que também tem a questão da identificação imediata do metro pelo leitor no horizonte é a dissertação de Leandro Dorval Cardoso (2012), que apresentou uma tradução da peça *Anfitrião*, de Plauto. Sua principal preocupação com a identificação do metro decorreu do fato de Plauto ter usado uma grande variedade métrica dentro da peça, marcando com tal variação uma mudança de arcos temáticos no texto.

Para dar conta de tamanha variedade, Cardoso propôs um esquema métrico baseado na identificação da identidade do verso por uma cláusula característica e tônicas iniciais obrigatórias que anunciam o andamento rítmico do verso. O tradutor justifica (2012, p. 123) a sua escolha pelo fato de os dois principais critérios de diferenciação métrica, que são a presença ou não de acompanhamento musical e elocução do ator, não estarem presentes no texto. A maneira de garantir ao leitor o acompanhamento do ritmo logo de início foi, então, a colocação de tônicas iniciais obrigatórias. Tais posicionamentos foram pensados no esquema que discutíamos de substituição de posições longas por tônicas.

Outro problema de que Cardoso tratou (2012, p. 124) foi a questão da variabilidade no número de sílabas do verso latino, proporcionada pelas substituições possíveis no interior dos pés, cujo número, como sabemos, é fixo. Dessa maneira, Cardoso usou o que chama de “variabilidade de extensão controlada” (2012, p. 125), ou seja, determinou limites mínimos e máximos de extensão de cada verso para serem usados como balizas preferenciais – mas não obrigatórias – que facilitaram o trabalho do tradutor para não alterar o número de versos totais da peça. O resultado foi a criação de versos longos em português, com extensão variando entre doze e dezoito sílabas, o que levou Cardoso a manter, além das tônicas iniciais obrigatórias, tônicas finais, formando cláusulas métricas características de cada tipo de verso trabalhado – senário jâmbico, septenário trocaico e octonário jâmbico. A principal diferenciação foi entre o ritmo jâmbico ou trocaico. Entre senário e octonário a diferença colocada por Cardoso (2012, p. 127) foi na extensão da cláusula, em que o octonário apresenta um pé (átona-tônica) a mais.

Outra questão importante para Cardoso foi sobre as canções, em número de quatro, duas polimétricas e duas monométricas. As polimétricas foram por ele traduzidas em versos livres, dada a grande variedade métrica, sem um ritmo pré-estabelecido, procurando, assim, manter “o aspecto mais vívido e livre dessas duas canções” (2012, p. 128). Já para as monométricas Cardoso deu preferência para ritmos fixos e bem marcados, acreditando com isso atentar o leitor para o ritmo e a musicalidade nelas presentes. Uma delas, em pés báquicos, foi traduzida com versos de ritmo anapéstico que mantivessem o número de pés de cada verso. Cardoso considerou (2012, p. 129) que tal verso era “mais patético” e que

“funcionou bem nos contextos afetivos” que ocorreram na obra. Por outro lado, a canção em pés créticos teve o metro escolhido por conta da matéria cantada, a saber o relato de batalha feito pelo escravo Sósia, que assume um tom épico. Assim, os tetrâmetros créticos de Plauto foram vertidos em hexâmetros datílicos portugueses nos moldes de Carlos Alberto Nunes.

Observa-se, assim, que a transposição de longas em tônicas tem sido bastante produtiva na composição de metros portugueses que procurem emular o ritmo antigo. Esse tipo de solução tem sido explorada, além de teses e dissertações, em diversos artigos recentemente publicados. Destaca-se, por exemplo, *Três traduções rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio*, artigo publicado por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2014a), em que a dupla apresenta um trecho de Lucrécio, um poema de Catulo e uma ode de Horácio utilizando essa lógica. Já sobre a polimetria, a mesma dupla publicou o artigo *Polimetria latina em português* (2014b) discutindo propostas de tradução poética para comédias de Plauto – incluindo a de Cardoso que discutimos – e de Terêncio – trecho dos *Adelfos* traduzido por Gonçalves – além de diversas propostas para as *Odes* de Horácio, inclusive a da tese de Flores. Tal artigo consta em um dossiê publicado na *Revista Letras* em 2014 discutindo tradução poética dos clássicos, com artigos relevantes desdobrando reflexões já discutidas neste trabalho, como as de Leonardo Antunes, Marcelo Tápia, Brunno Vieira, Raimundo Carvalho, Érico Nogueira, João Ângelo Oliva Neto e Paulo Sérgio de Vasconcellos. Outro dossiê importante sobre o tema foi publicado na *Scientia translationis* em 2011 – em que consta, por exemplo, a proposta única de tradução para o trecho das *Metamorfoses* que comentamos.

Dessa maneira, observa-se que o ambiente acadêmico tem privilegiado discussões sobre formas de traduzir os clássicos, pautadas não só na sugestão de novas propostas, como também na possibilidade de realizar uma história da tradução dos clássicos em língua portuguesa, principalmente no Brasil. Ambos os procedimentos são importantíssimos para a crítica de tradução.

Observa-se uma outra característica interessante no que diz respeito ao foco dos trabalhos acadêmicos publicados sobre esse tema. Os livros, artigos, teses e dissertações publicados até o início do século XXI, até por volta de 2010, insistiam na defesa de uma tradução poética dos textos clássicos, contrapondo-se a uma corrente de tradução com pretensões apenas filológicas, procurando dar acesso ao leitor sem domínio das línguas antigas para o texto clássico, sem necessariamente apresentar uma preocupação estética, muitas delas transformando textos poéticos em prosa. Não se discute a importância nem o lugar desse tipo de tradução. Mas foi a partir de trabalhos pioneiros – que, entre os que



selecionamos aqui, começam com o Catulo de Oliva Neto em 1994 e chegam aos trabalhos da virada para a presente década – colocou-se de maneira bastante sólida a corrente de traduções poéticas.

A partir desse momento, nas justificativas dos trabalhos, não se vê tanto mais a defesa de uma tradução poética frente a uma esperada tradução filológica, mas a defesa de um determinado método de traduzir poeticamente: nos últimos anos, um dos métodos que mais se tem destacado é justamente o que tenta emular o ritmo do texto antigo, tendência que verificamos desde a dissertação de Antunes, em 2009, até a tese de Flores, em 2014. Ao mesmo tempo, opções que trabalham com versos decassílabos nos textos épicos (e mesmo nos não épicos, como no *Tibulo do Curioso Obscuro*), tradicionais há mais de um século, partindo da proposta de Odorico Mendes no século XIX, assistem à consolidação do dodecassílabo como metro preferencial para o hexâmetro, como vimos nos trabalhos de Raimundo Carvalho e Brunno Vieira, assim como a dupla dodecassílabo seguido de decassílabo ganha espaço como proposta para o dístico elegíaco, como no Propércio de Flores, no *Tibulo de Alves* e na recentíssima dissertação sobre os *Amores* de Guilherme Duque.

No exterior há também uma preocupação crescente com a execução de traduções rítmicas. Um exemplo disso é o dossiê publicado em 2014 pela revista francesa *Anabases*, sob organização de Philippe Brunet, intitulado *Homère em hexamètres*, que contém uma vasta discussão a respeito de traduções de Homero que utilizam recriações de hexâmetros em diversas línguas europeias. Contribuíram estudiosos de múltiplos países, que se reuniram em 2012 em Paris para um encontro internacional de tradutores. O grupo de Brunet também investe bastante na questão da performance, como evidenciado em minicurso ministrado pelo próprio Brunet na UFPR em 2013, *Littérature grecque et latine en performance*.

Há outras propostas que são interessantes, mas não comentamos: vimos a solução de André Malta citada por Santos de justaposição de duas redondilhas maiores, há a tradução poética de hinos homéricos de Jair Gramacho (2003) em andamento anapéstico, e há tradução poética do canto 1 da *Eneida* por Márcio Thamos (2011) que prevê uma equivalência em número de sílabas, e não de versos, em decassílabos.

Enfim, é considerando essas duas, das correntes estabelecidas de tradução poética para o dístico elegíaco, uma utilizando uma metrificação portuguesa tradicional, outra tentando emular o ritmo do texto de partida, que apresentamos a nossa proposta.

## 6. PARÂMETROS DA BI-TRADUÇÃO

A proposta de traduzir duas vezes o livro primeiro dos *Amores* de Ovídio no presente trabalho tem, como vimos, o objetivo de contrastar efeitos possíveis na tradução poética desse texto antigo, composto em dísticos elegíacos. O objetivo é, tentando manter como única variável o metro escolhido – tradicional ou de emulação do ritmo antigo – verificar que efeitos poéticos são favorecidos por um e outro metro, e que efeitos de leitura ou impactos diferenciados no leitor que são possibilitados justamente pelo uso métrico.

Dessa maneira, a escolha vocabular e de tom da tradução procuraram ser os mesmos em ambos os resultados: uso de uma escolha vocabular leve, com alguns coloquialismos, mas sem permitir que o leitor perca de vista o fato de estar diante de um texto antigo – portanto provocamos alguns estranhamentos. Procurou-se destacar nas traduções o uso de lugares comuns na poesia elegíaca e seus termos específicos, que aparecem ao longo do texto ovidiano em inúmeros e sutis jogos de palavras. Além disso, valorizamos as intensas repetições vocabulares e as relações referenciais entre poemas dentro do livro, destacando as constantes retomadas temáticas. Dentro dos versos, procuramos manter a posição-chave de determinadas palavras, sempre que percebemos que o posicionamento proporcionava um determinado efeito de sentido. O mesmo procuramos fazer com construções antitéticas dentro do verso, que frequentemente utilizam a proximidade do posicionamento dos conceitos opostos como fator de tensionamento, sobretudo entre os dois hemistíquios do pentâmetro.

Como efeitos estéticos, privilegiamos a ocorrência de aliterações e assonâncias, além de tentativas de trabalhar os poliptotos. A elisão tornou-se um efeito bastante presente, ainda mais na versão em metro mais curto – dodecassílabos com decassílabos – assim como a preferência do uso de “tu” sobre o bem menos marcado como formal “você”. A respeito do “tu”, defende-se ainda a sua presença em ambas as traduções por evitar ambiguidades, principalmente em casos de ocultação do sujeito e trabalho simultâneo com as três pessoas do discurso (como observa-se intensamente no poema 1.4), para além de utilizar menos sílabas, o que é uma vantagem no metro mais curto.

O metro tradicional exigiu uma quantidade de torneios vocabulares um pouco maior por tratar-se de um metro mais curto, considerando que uma de nossas balizas foi a manutenção do número de versos. Dessa maneira, a síntese foi um recurso recorrente. Por outro lado, o que exigiu torneios no metro de emulação do ritmo antigo foi a distribuição de tônicas no pentâmetro. A intensa busca por oxítonas levou a expedientes de recriação, além de alguns hipérbatos.

Por outro lado, uma solução a que recorremos frequentemente em ambas as traduções foi a substituição de efeitos estéticos do texto de partida por outros que também já foram utilizados no texto, mas não naquela posição. Isso foi executado por conta de dificuldade de recriar os efeitos exatamente na mesma posição e medida, frequentemente por exigências do metro e de escolhas vocabulares. Também privilegiamos os efeitos estéticos que mais tivessem impacto na leitura do texto e na sua poeticidade, na impossibilidade de trabalhar com vários efeitos na mesma posição. Também foi aceito, ainda que bem raramente, extravasar uma expressão para o segundo verso do dístico, mas nunca um extravasamento entre um dístico e outro. Essa escolha se deu porque, como vimos, o dístico é a principal unidade de sentido dentro do poema, e frequentemente cada dístico apresenta em si um “pensamento completo” que pode ser aprofundado ou contrastado pelo próximo dístico. É também por esse motivo que, em alguns pontos, elidimos vogal átona inicial no pentâmetro com a átona final do hexâmetro – nessas situações não foi necessária anacruse.

Para a tradução em metro tradicional, como discutimos, utilizamos o dístico formado por dodecassílabo seguido de decassílabo, ambos brancos. A possibilidade de variação se deu por meio do esquema de tônicas, ora em 4-8-12/10, ora em 6-12/10. Procuramos não apresentar mistura entre o esquema com tônicas mediais em 4-8 e o com medial em 6 dentro do mesmo dístico, tentando formar uma unidade rítmica dentro deste. Além disso, não foi utilizada uma solução específica para trabalhar a cesura do pentâmetro.

Já para a outra tradução, trabalhamos com o esquema de substituição de longas nas posições *princeps* por tônicas, na esteira das propostas de Carlos Alberto Nunes (1989; 2002; 2014) e Leonardo Antunes (2009). Entretanto, não trabalhamos com a rigidez datílica de ambas as propostas, aceitando a substituição de dátilo por troqueu, como vimos na proposta de Érico Nogueira (2012) e na do dístico elegíaco alemão de Flores (2011), além da proposta de Gonçalves para Lucrécio (2014a). Os únicos pontos em que a substituição por troqueu não foi aceita foi na cláusula do hexâmetro – dátilo seguido de troqueu – e no segundo hemistíquio do pentâmetro, que como vimos mantém obrigatoriamente o andamento datílico. Para a composição da cesura, seguimos a solução de Antunes de aproximar duas tônicas ou utilizar a elisão (muito mais raramente, já que vimos, no nosso comentário métrico, que esse é um recurso extremamente raro em Ovídio). Reforçamos a presença da cesura por meio de sinais de pontuação sempre que possível, além de um espaçamento obrigatório, que evidencia o reinício do ritmo e a estrutura em dois hemistíquios. Além disso, o encerramento do pentâmetro foi necessariamente em uma sílaba tônica, sem possibilidade de substituição para andamento trocaico. Isso ocorreu para evitar que pentâmetro pudesse encerrar-se da mesma

maneira que o hexâmetro – dátilo seguido de troqueu – e por isso acabar perdendo um elemento importante no contraste rítmico entre os dois componentes do dístico elegíaco (que é essencial em poemas como o primeiro, como comentamos).

A apresentação dos resultados terá primeiro a versão tradicional, depois a versão de emulação do ritmo. Assim, a essa brevíssima explanação desses parâmetros, acrescentaremos depois das traduções os comentários específicos sobre os resultados, que enriquecerão a nossa discussão a respeito dos usos métricos.

Como ilustração de nossos procedimentos, apresentamos a bi-tradução do epigrama de abertura, anterior aos três livros dos *Amores*. Apresenta-se primeiro a versão em latim, escandida, seguida de uma e outra tradução.

—    ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — —  
 qui modo| Naso|nis fue|ramus| quinque li|belli  
 —    ∪ ∪ | — — | — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —  
 tres sumus;| hoc il|li ||praetuli| auctor opus.  
 — — | — ∪ ∪ | — — | — — | — ∪ ∪ | — —  
 ut iam| nulla ti|bi nos| sit le|gissee uo|luptas  
 — ∪ ∪ | — — | — || — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —  
 at leui|or dem|ptis ||poena du|obus e|rit.

O presente epigrama dá a voz ao próprio conjunto de livros que compõem os *Amores*, afirmando a existência de uma edição anterior composta de cinco livros, contra a versão atual – a que chegou a nós – composta de três. Chama a atenção o contraste entre tempos perfeito e presente do indicativo do verbo *sum*, no primeiro dístico, assim como uso de presente do subjuntivo e futuro do indicativo do mesmo verbo no segundo. No primeiro caso, conflita-se o estado anterior com o atual; no segundo, há um contraste entre a hipótese da não-volúpia e a certeza de um sofrimento menor na segunda leitura, tirados dois livros – que poderiam estar em qualidade inferior aos demais, por exemplo.

Destaca-se o diminutivo *libelli*, indicando uma relação afetiva com os livros do autor, a figura do próprio Ovídio retomada por *Nasonis* e *auctor*, além do uso de palavras-chave do gênero elegíaco, como *uoluptas*, o prazer; *leuior*, porque a matéria da elegia é mais leve que a da épica, assim como o tom do vocabulário; *poena*, que remete ao sofrimento amoroso.

Em termos de jogos posicionais, o epigrama conta com dois pontos críticos ao redor das cesuras dos pentâmetros. O primeiro é a expressão *hoc illi*, toda em sílabas longas, retomando com demonstrativos as duas versões da obra e, por meio dessa aproximação, enfatizando o contraste entre as duas escolhas. O problema desse trecho é o seu grande poder de síntese, difícil de reproduzir em ambas as escolhas métricas, que, uma mais outra menos,

têm um limite de sílabas previamente colocado. Já o segundo é ainda mais complicado, pois usando a cesura como eixo de simetria, apresentam-se dois adjetivos, *leuior* e *demptis*, que se referem, respectivamente, aos dois nomes que aparecem apenas depois da cesura, *poena* e *duobus*, com eles concordando. É o tipo de situação em que precisamos escolher entre manter a concordância ou o jogo posicional.

Vejamos como se mostra a versão em metro tradicional, composta em versos de doze e dez sílabas poéticas, com as tônicas marcadas em destaque:

Nós, que os cinco **livrinhos** de Nasão já **fomos**,  
três somos; isto **àquilo** preferiu.  
Se já não há **prazer** a ti em nos ter **lido**,  
será mais leve a **pena** ao cortar **dois**.

Percebe-se a tentativa de verter os pontos que destacamos anteriormente. O jogo verbal se faz pelo uso de três formas do verbo “ser” mais o uso de “haver” impessoal no terceiro verso. Já as palavras próprias da elegia que destacamos foram mantidas, tanto quanto possível, próximas do latim, exceto a palavra “prazer”, que por motivos métricos e rítmicos, não foi traduzida por “volúpia”, que tem um tom bastante mais voltado à temática erótica, ao contrário da sugestão que demos, que é mais neutra. Destacamos também a alteração posicional de “livrinhos” e “prazer”. Apesar de essas palavras não ocuparem mais a enfática posição final dos hexâmetros, por meio da qual essas palavras estabelecem relação, ambas foram vertidas na tônica principal do dodecassílabo, que nesse poema recaiu na sílaba 6, assumindo também uma posição de destaque.

Quanto aos jogos de palavras, conseguimos manter a sintética e contrastante colocação de *hoc illi*, dada aqui por “isto àquilo”. Já o jogo que envolvia a cesura no último pentâmetro foi solucionado em uma dicção um pouco mais natural. Isso foi em decorrência do fato de não optarmos em realizar cesuras nos nossos decassílabos, de modo que a solução escolhida foi pela manutenção da relação entre as palavras que concordam entre si, aproximando posicionalmente as palavras em correlação.

Ritmicamente, ambos os tipos de verso foram realizados com tônica medial na sexta sílaba, tornando a posição central enfática. Isso se torna especialmente importante ao operar uma relação de sentido entre as palavras que ocupam tal posição, “livrinhos”, “àquilo”, “prazer” e “pena”, estabelecendo entre a obra literária e as opções a respeito dela uma relação que envolve gozo e sofrimento, dois temas caros à poética elegíaca.

O poema segue, segundo o uso do tom vocabular, escolhas mais leves e coloquiais, assumindo uma dicção um pouco mais natural e que respeita mais a ordem das palavras em língua portuguesa. O maior desafio dessa tradução foi trabalhar com um metro mais curto, que exige um maior poder de concisão que nem sempre se consegue executar em construções portuguesas. O resultado é o aparecimento de alguns cortes ou sínteses, como o que encontramos no primeiro pentâmetro, em que tomamos a questão da *opus* apenas no uso dos demonstrativos, eliminando esta palavra em posição final de nossa tradução.

A questão envolvendo ordem de palavras natural foi um pouco mais espinhosa de executar na nossa tradução que tenta emular o rimto antigo, que, como dissemos, segue a métrica do dístico elegíaco alemão, ou metro de Nunes-Antunes com variação para troqueu.

Nós de Na|são bem há |pouco | fomos | cinco li|vrinhos  
 três somos|; isto,| pois, ||foi o que o au|tor prefê|riu.  
 Se não hou|ver para |ti pra|zer na |nossa lei|tura,  
 Tendo o| corte de| dois, ||bem leve a |pena esta|rá.

Vários dos critérios de uso vocabular e preferências de tradução que discutimos na versão tradicional reaparecem na proposta emulativa, porque a variação proposta é, tanto quanto possível, somente no metro. A primeira e mais clara consequência disso é o maior espaço físico para tradução, o que nos poupou de sínteses severas. Além disso, mesmo em uma leitura mais “descuidada” e não influenciada pela marcação de tônicas, as seis batidas rítmicas que constroem cada verso do dístico se tornam patentes. Cabe ressaltar o efeito das tônicas lado a lado em realmente forçar a cesura, provocando a quebra rítmica que tanto diferencia o pentâmetro. Observa-se que tal característica não é reproduzida na metrificação tradicional, diferenciando-se os dois versos apenas pela extensão.

Como havíamos mencionado, a questão mais intrincada de trabalhar nesse tipo de tradução é a dos jogos posicionais, principalmente dentro dos pentâmetros. Por exemplo, optamos por retirar um dos pronomes demonstrativos imediatamente antes da cesura, que por número de sílabas acabou por dificultar a distribuição do primeiro hemistíquio, mesmo com uso de elisões. Por outro lado, tínhamos aquele jogo na cesura do último verso, entre *leuior poena* e *demptis duobus*, que acabaram ficando do mesmo lado da cesura – procedimento que foi adotado várias vezes em questões desse tipo.

Cabe ainda uma última nota a respeito do ritmo e da nossa opção por troqueus. Como ficou patente na escansão do texto de partida, o poema estrutura-se em uma grande quantidade

de sequências longas; o terceiro verso por exemplo conta com cinco longas seguidas. É evidente que o efeito rítmico de um espondeu – ou nesse caso, de uma série de espondeus – é bastante distinto daquele provocado pelo muito mais curto e muito mais ágil troqueu. O pé espondaico, como vimos, pode se relacionar a uma diminuição da velocidade do verso, e nisso o troqueu age de maneira contrária. Entretanto, é uma maneira valiosa de proporcionar alguma variação a um metro que tem se apresentado, desde Nunes, de maneira bastante rígida. Isso traz novamente ao verso uma de suas características mais interessantes, que é a possibilidade de substituições e a variabilidade no número final de sílabas por verso. É bom acrescentar, nesse ponto, que uma leitura performática pode fazer com que a átona do nosso troqueu se alongue ligeiramente, gerando uma sensação espondaica.

Destacam-se algumas questões, como a preferências pelas pronúncias “mi'a” ou “m'ia” para “minha” e “c'oá” para “com a”, por exemplo, que não estão marcadas graficamente, então fica aqui o alerta. Além disso, aparecem aqui e ali algumas ditongações de hiatos, e alguns hiatos ocasionais, geralmente por propósitos métricos ou por consequência da nossa própria pronúncia. Também há alguns nomes próprios trabalhados em suas tônicas segundo moldes não tradicionais em português, frequentemente por motivos métricos (o que vimos ocorrer entre gregos e latinos).

Há, também, na versão com emulação do ritmo antigo, uma abundância de deslocamentos de tônica inicial, principalmente nas *princeps* 1 e 4 do pentâmetro, que funcionam melhor lidas em voz alta. O deslocamento de tônica foi uma solução mais produtiva que a anacruse, mas em alguns momentos ela foi utilizada, não só em início de verso, mas também em um ou outro caso após a cesura do pentâmetro.

Dadas essas considerações iniciais, partimos nesse momento para a apresentação de nosso trabalho tradutório.

## 7. RESULTADOS

### 7.1. TRADUÇÃO EM METRO TRADICIONAL

#### Epigrama

Nós, que os cinco livrinhos de Nasão já fomos,  
três somos; isto àquilo preferiu.  
Se já não há prazer a ti em nos ter lido,  
será mais leve a pena ao cortar dois.



## Poema I

Armas e crua guerra em grave metro eu compunha, tema em ritmo coerente. Igual era o segundo verso – riu Cupido, é o que dizem, e um pé surrupiou.	
“Quem, menino cruel, te deu lei sobre versos? Sou vate das Piérides, não teu.	5
Quê? E se Vênus toma as armas de Minerva, e se a loura Minerva excita as tochas? Quem aprova que Ceres reine em selva íngreme; que a lei das plantações, flechas da Virgem?	10
Febo de belos cachos, quem com aguda lança o equipa, e tange Marte a lira Aônia? Menino, excessivo é o poder de teu reino: ambicioso, nova obra queres?	15
Ou, tudo em tudo é teu? Até os vales do Hélicon? E Febo mal possui a própria lira? Surge bem sobre a página o primeiro verso, mas logo ele atenua os nervos meus.	
Não sou apto à matéria nos metros mais leves, com menino ou menina em longos cachos.”	20
Eu reclamei, mas logo ele soltou a aljava, pegou as fatais flechas contra mim, luneou com o joelho o arco sinuoso, “O que tu cantas, vate?”, disse, “Aceita a obra!”.	
Pobre de mim! Que flechas certeiras, as dele! Queimo, e em vazio peito reina Amor.	25
Cresça o verso em seis pés, mas em cinco repouse: adeus às férreas guerras e seus modos. Cinge-te os cachos louros de litóreo mirto, ó Musa emodulada em onze pés!	30

## Poema II

Direi isso, (porque me parece tão duro  
 colchão, e a colcha não se enquadra ao leito;  
 que revirei à noite – longa! – em sono vão,  
 e agora sinto os ossos remoídos)?  
 Assim me sentiria se o Amor me tentasse. 5  
 Ou súbito me queima com malícia?  
 Assim será: flechinhas no meu coração,  
 e Amor feroz se apossa do meu peito.  
 Cedo, ou lutando acendo este súbito fogo?  
 Cederei! É mais leve o peso aceito. 10  
 Eu vi chamas crescerem no brandir das tochas  
 e morrerem depois sem combustível.  
 Apanham mais do que quem ama o seu arado  
 os bois que negam seu primeiro jugo.  
 Um áspero cavalo corta a boca a ferros: 15  
 sente menos o freio, afeito às armas.  
 Urge mais acre e forte sobre quem reluta  
 Amor, que sobre os servos já confessos.  
 Confesso! Sou tua nova presa, ó Cupido;  
 estendo as mãos vencidas às tuas leis. 20  
 De nada vale a guerra – rogo-te por paz;  
 pouco honroso é vencer-me desarmado.  
 Põe mirto à testa, atrela as pombas da tua mãe;  
 e o teu padraсто te dará o carro.  
 E nesse carro, enquanto o povo clama “triunfo”, 25  
 com arte tu conduzirás as aves.  
 Virão jovens cativos e cativas moças:  
 esse desfile é teu triunfo magno.  
 Eu próprio, presa nova, terei tal ferida  
 e levarei na mente capta os laços. 30  
 Boa Mente, levada com suas mãos atadas,  
 e o Pudor, e os nocivos ao Amor.  
 Tudo te teme; e estende os braços para ti  
 o vulgo, que, bradando, diz “triunfe!”  
 Erro e Furor serão teus sócios lisonjeiros, 35  
 e a turba que te segue assiduamente.  
 Superas com essas tropas os homens e os deuses;  
 mas se perder tal ganho, estarás nu.  
 Triunfante, do cimo do Olimpo tua mãe  
 aplaude e esparge rosas na tua boca. 40  
 Tu, com joias nas asas, joias nos cabelos,  
 irás, ó áureo, em áurico veículo.  
 E depois, se te entendo, a muitos queimarás;  
 então também farás muitas feridas.  
 Não podem – nem que queiram – parar essas setas: 45  
 são chamas machucando com o vapor.  
 Tal qual Baco na terra domada do Ganges:  
 tu cheio de aves, ele com seus tigres.

Logo, que eu seja parte do triunfo sacro,  
poupa esforço em perder-me, ó vencedor!  
Vê as armas felizes do parente César –  
a vencedora mão guarda os vencidos.

50

## Poema III

Peço o justo: essa moça que me espoliou ou que me ame ou me faça amá-la sempre! Ah! já pedi demais – que só se deixe amar; e a Citérea terá me ouvido as preces!	
Aceita que eu te sirva pelos longos anos; aceita quem só sabe amar fiel!	5
Se alguma velha estirpe não me recomenda, mas tenho sangue de ancestral equestre, nem lavram o meu campo inúmeros arados, e ambos os pais controlam as despesas –	10
ao menos Febo, e as nove amigas, também Baco aqui ficam, e o Amor, que a ti me doa; sou fiel sem cessar, com costumes sem crimes, simplicidade nua e pudor púrpura.	
Não me agradam as mil, eu não salto entre amores: tu me preocuparás sempre, fiel.	15
Contigo, quantos anos deram as Irmãs, possa eu viver e, na tua dor, morrer!	
Oferece matéria fértil a meus poemas – e que venham poemas de ti dignos.	20
Têm fama por poema a assustada Io e aquela que gozou de um cisne adúltero, também quem sobre um touro foi levada ao mar, com mão virgem tocando o corno curvo.	
Pois eu também serei cantado pelo mundo, e meu nome estará sempre com o teu.	25

## Poema IV

Teu marido também virá jantar conosco -  
 seja-lhe, peço, a ceia derradeira!  
 Então, como um qualquer, minha amada menina  
 verei? É agradável tocar outro,  
 e que te aqueças aninhada noutro peito? 5  
 Que toque teu pescoço quando queira?  
 Nem me espanto que, após o vinho, a alva moça  
 de Átrax levou centauros às batalhas.  
 Não tenho pés equinos, não moro na selva –  
 e pareço incapaz de não tocar-te! 10  
 Mas aprende o que tens de fazer, nem ao Euro  
 jogues minhas palavras, nem ao Noto!  
 Vem antes do marido – não que, antes vindo,  
 eu saiba o que fazer, mas antes vem.  
 Se ele deitar no leito, tu, com rosto casto, 15  
 ao reclinar então... roça em meu pé!  
 Atenta aos meus acenos e rosto eloquente;  
 pega e responde estes sinais furtivos.  
 Direi mudas palavras com as sobancelhas;  
 lê tudo o que com dedo escrevo em vinho. 20  
 Quando a ti ocorrer nossa Vênus lasciva,  
 roça teu polegar na face rósea.  
 Se de mim queixa tácita tiver em mente,  
 põe na ponta da orelha a mão suave.  
 Se algo que eu diga ou faça agradar, minha luz, 25  
 fica girando teu anel no dedo.  
 Toca com a mão a mesa, como quem faz preces,  
 pedindo muitos males ao marido.  
 O que te preparar, ordena que ele beba;  
 pede o vinho que queiras para o escravo. 30  
 Quando o copo entregares, dele tomarei;  
 donde beberes, beberei dali.  
 Se ele te der aquilo que provou primeiro,  
 larga a ceia que vem dos lábios dele.  
 Não deixes que ele passe o braço em teu pescoço, 35  
 nem pouses tua cabeça no seu peito;  
 não permitas seus dedos hábeis nos mamilos;  
 principal, não o beijes vez sequer!  
 Se o beijares, serei amante manifesto:  
 então, erguendo a mão, direi “são meus!”. 40  
 Isso verei, mas o que o pálio bem esconde,  
 é o que mais me causa um temor cego.  
 Não roces coxa contra a coxa, nem com as pernas,  
 nem toques com pé tenro o duro pé.  
 Mísero, temo muito, pois muito eu já fiz: 45  
 contorço-me, temendo meu exemplo:  
 um prazer apressado várias vezes nós

tivemos, que doçura sob as vestes.  
Tu não farás, mas pra não dar o que falar,  
tira teu pálio cúmplice dos ombros. 50  
E pede que o marido beba – sem beijá-lo! –  
enquanto bebe, põe mais vinho puro.  
E se ele bem deitar com sono e pelo vinho,  
um plano nos darão hora e lugar.  
Quando tu e nós todos sairmos de lá, 55  
lembra de misturares-te na turba.  
Ali me encontrarás ou serás encontrada:  
o que de meu puderes tocar, toca.  
Mísero! Meu conselho é só pra poucas horas;  
a noite me separa da minha dona. 60  
À noite o teu marido cerca; eu, triste em lágrimas,  
só é lícito eu seguir às portas duras.  
Beijos já toma, e já nem tão somente os beijos:  
o que me dás, pelo dever darás.  
Darás contrariada (podes), coagida; 65  
calem prazeres, seja má a Vênus.  
Se meu voto valer, que ele também não goze;  
se menos, que não gozes tu, sem dúvida.  
Mas como quer que siga a fortuna da noite,  
nega tudo amanhã que tenhas dado! 70

## Poema V

Estava muito quente, mais de meio dia;  
 e eu descansava os membros sobre a cama.  
 Janelas meio abertas e semicerradas;  
 Parecia com a luz que têm os bosques,  
 como um crepúsculo, com Febo se esgueirando, 5  
 ou quando a noite foi-se e não é dia.  
 Essa é a luz que se dá às moças de respeito,  
 onde o pudor procura uma penumbra.  
 Eis Corina: sua túnica, sem cinto, vela,  
 com os cabelos tocando alvo pescoço – 10  
 tal como entrava para os tálamos Semíramis,  
 também Laís, amante de milhares.  
 Arranquei sua túnica – que mal contava;  
 e ela lutava para se cobrir.  
 Lutava, sem querer, porém, vencer a luta; 15  
 foi vencida com a própria traição.  
 Debaixo dos meus olhos, de pé, desvelada,  
 em todo o corpo não havia falhas.  
 Mas que braços, que ombros eu vi, eu toquei!  
 Que delícia apertar os seus mamilos! 20  
 Que barriga lisinha sob os peitos firmes!  
 Quanto e qual lombo! Quão viçosas coxas!  
 Pra que detalhes? Nada vi de não louvável  
 e pressionei seu corpo nu ao meu.  
 E o resto, quem não sabe? Cansados, dormimos. 25  
 Que seja sempre assim meu meio-dia!

## Poema VI

Porteiro - ó coisa indigna! - preso entre correntes:  
 me facilita as dobras do portão.  
 Eu peço pouco - faz que essa porta malquista  
 semiaberta, me aceite de ladinho.  
 Um longo amor atenuou meu corpo ao ato: 5  
 e torneou meus membros já sem peso.  
 Como ir leve por entre sentinelas ele  
 mostra e dirige os pés sem machucados.  
 Eu receava em certas noites vãs imagens  
 e admirava quem quer que andasse em trevas. 10  
 Cupido riu, com a tenra mãe, para que ouvisse;  
 leve disse "também tu terás força".  
 Vem amor sem demora - nem sombras da noite  
 temo, nem mãos estritas a meus fados.  
 Temo-te, indiferente, só a ti elogio; 15  
 tu, que matar-me podes, tens o raio.  
 Vê! - e para que vejas, relaxa esses claustros -  
 como a porta está úmida de lágrimas.  
 Mas eu, quando tu estavas pra ser açoitado,  
 levei à tua senhora por ti ditos. 20  
 A graça que foi válida também pra ti -  
 que crime! - não será válida a mim?  
 Devolve o favor! Bom é ser grato, isso queres!  
 Vão as horas da noite: que destranque!  
 Destranca e tirarão um dia as tuas cadeias, 25  
 não beberás mais da água servil!  
 Férreo porteiro, escuta minha súplica vã,  
 insensível a porta, robles duros.  
 Portões fechados munem cidades sitiadas:  
 por que temer as armas quando em paz? 30  
 Que farias à hoste, se afastas amantes?  
 Vão as horas da noite: que destranque!  
 Não venho nem com armas, nem várias milícias;  
 seria só, não fosse fero Amor.  
 Eu, nem querendo, poderia dispensá-lo; 35  
 antes arrancaria os próprios pés.  
 Logo Amor e nas têmporas módico vinho  
 vêm comigo e a coroa em meus cabelos.  
 Armas tais, quem as teme? Quem se põe contrário?  
 Vão as horas da noite: que destranque! 40  
 Indiferente és: ou é o sono que  
 dá ao vento as palavras que não ouves?  
 Lembro quando quis antes me esconder de ti,  
 vigilante de estrelas, meia-noite.  
 Talvez a tua amante descanse contigo - 45  
 quão melhor tua sorte que esta minha!  
 Se é assim, trespassai-me, rígidas cadeias!



Vão as horas da noite: que destranque!  
 Me enganam ou ressoam aqui os batentes,  
 e as portas dão sinais roucos, batidas? 50  
 Me enganam - treme a porta por causa do vento.  
 Quão longe a brisa leva minha esperança!  
 Se te lembras do rapto de Oritia, Bóreas,  
 vem, bate com teu sopro esses portões!  
 Silencia a cidade, é úmida de orvalho: 55  
 vão as horas da noite: que destranque!  
 Ou eu, mais preparado, com ferro e com fogo  
 dessa tocha, no teto avançarei.  
 A noite, o Amor e o vinho não dão sensatez;  
 ela sem pudor; Baco e Amor, sem medo. 60  
 Tudo esgotei, nem com ameaças, nem com preces  
 eu te movo, mais duro tu que as portas.  
 Não devias guardar da formosa menina  
 as portas, eras digno com esse cárcere.  
 Glacial Lúcifer move já sua carruagem 65  
 e aves excitam pobres ao trabalho.  
 Mas tu, ó rejeitada coroa das comas,  
 jaz nessas duras portas toda a noite!  
 Tu, quando tua senhora caída te vir,  
 testemunha serás de tempo vão. 70  
 Sendo o que for, adeus e sente a minha partida;  
 duro que não admite o amante, adeus!  
 Vós também, ó portões cruéis e seus batentes,  
 Porta lenhosa, co-escrava, adeus!

## Poema VII

Põe já minhas mãos a ferros - pois elas merecem -  
 até o furor passar; fica, ó amigo!  
 Foi furor que lançou meus braços contra a dona;  
 chora a moça ferida por minhas mãos.  
 Então eu poderia ferir meus pais caros, 5  
 ou levantar açoites contra os deuses!  
 Acaso Ajax, dono do escudo septêmplice,  
 não abateu rebanhos pelos pastos?  
 E, vingador do pai contra a mãe, louco Orestes,  
 não ousou pôr a lança contra as deusas? 10  
 Então pude arrancar os seus lindos cabelos?  
 E os cachos desgrenhados lhe caem bem.  
 Assim ficou formosa: tal como a Esqueneida  
 feriu menálias feras com seu arco.  
 Assim promessa e velas de Teseu perjuro 15  
 a cretense chorou - Noto as levou.  
 Assim eram os cabelos de Cassandra, em fitas,  
 quando em teu templo se prostrou, Minerva!  
 Quem não me chama "bárbaro!" ou chama "demente!"?  
 Ela, nada, com a língua em medo pálido. 20  
 Mas o tácito rosto mostrava censuras;  
 fez-me réu por silêncio e por suas lágrimas.  
 Preferia que os braços caíssem dos ombros;  
 carecer de uma parte era melhor.  
 Tive uma força insana pra meu prejuízo, 25  
 vali forte pra minha punição.  
 Que há convosco, ministras de morte e de crimes?  
 Aceitai, mãos sacrílegas, os ferros!  
 Se eu ferisse o quirite mais reles, seria  
 punido - e contra a dona, posso mais? 30  
 O Tidida deixou monumentos de crimes,  
 primeiro a ferir deusa - eu, segundo!  
 Ele machucou menos: quem dizia amar  
 ferir, contra o inimigo ousou o Tidida.  
 Vai já, vitorioso, preparar triunfos, 35  
 com louro na cabeça e voto a Jove,  
 e a turba, em comitiva atrás dos carros, clame  
 "Ei! O machão domina essa garota!"  
 Na frente vai cativa, o cabelo espalhado,  
 toda branca, não fosse o olho roxo. 40  
 Melhor ter lábios pálidos pela pressão  
 e o peito ter as marcas de meus dentes.  
 Assim, levado numa tímida torrente,  
 a ira cega fez-me prisioneiro;  
 não seria bastante gritar com a menina, 45  
 e tropejar ameaças severíssimas,

torpemente arrancar a túnica do topo  
ao meio - até que ao meio a cinta trava?  
Mas, tirados da fronte os cabelos, tratei,  
férreo, de as faces castas machucar. 50  
Ela insana parou, o rosto sem sangue, lívido  
como as rochas batidas que há em Paros.  
Vi músculos sem força e os membros que tremiam -  
como a copa de um choupo sob o vento,  
como a cana graciosa é vibrada por Zéfiro, 55  
Noto toca da onda o topo, tépido.  
E as lágrimas há tempos suspensas já correm,  
como a água que emana da nevasca.  
Então, pela primeira vez, fui me culpar -  
lágrimas que ela deu eram meu sangue. 60  
Três vezes a seus pés quis cair suplicante;  
três vezes repeliu temidas mãos.  
Mas não hesites – dor vingada diminui –  
em ir logo com as unhas no meu rosto.  
Não poupes os meus olhos nem os meus cabelos: 65  
ira é propícia às mãos, mesmo que fracas;  
pra não ficarem tristes sinais dos meus crimes,  
recompõe no lugar os teus cabelos!

## Poema VIII

Há uma certa - quem quer conhecer uma lena escute! - há uma certa velha, Dipsa. Tem por isto seu nome: sóbria, à mãe do negro Mêmnon em corcéis róseos nunca viu.	5
Conhece as mágicas de Ea e os feitiços, faz que um rio retorne à cabeceira; sabe ervas colher, por rombo torto quais os fios passar, qual filtro de égua em cio.	10
Quando quer, nuvens se aglomeram pelo céu, quando quer, fulge o dia no orbe limpo. Sangue, se crês, eu vi dos astros destilando; a Lua ficou púrpura de sangue.	15
Que transformada, voe nas sombras da noite eu suspeito, e que ela tem penas no corpo. Suspeito, e a fama é essa: suas pupilas duplas fulminam, vem um lume do orbe gêmeo.	20
Evoca avós e tetravós de velhas tumbas e fende o solo sólido com encantos. E decidiu-se a violar tálamos puros; nem lhe falta eloquência à língua vil.	25
Por acaso escutei um discurso; dizia assim - me protegeram portas duplas: "Minha luz, tu sabias que agradaste um rico? Hesitou e teu rosto encarou, fixo.	30
Por que não? Não há corpo mais belo que o teu! Ai de mim!, falta mais cultivo ao corpo! Devias ser frutífera o quanto és belíssima - se ficas rica, pobre não estarei.	35
Más estrelas de Marte te foram nocivas. Marte sai, Vênus traz melhor sinal. Vê: ela vem e é útil! Pois amante rico te quer; preocupa-se com o que te falta.	40
E ainda tem um rosto belo como o teu; se não quer te comprar, deves comprá-lo! Corou! Bom é um pudor à face branca; este, se falso, serve; verdadeiro estorva.	45
Quando olhares teu peito com teus olhos baixos, deves ver quanto cada um carrega. Talvez com Tácio rei as rústicas sabinas não quisessem estar com muitos homens;	
e agora Marte incita a mente à guerra externa, na cidade de Eneias reina Vênus. A bela brinca, e casta é quem ninguém rogou - roga ela própria, se não for ingênua.	
Essas também, que trazem rugas sobre a fronte, examina, pois crimes dali pendem.	

Penélope tentava os tais jovens com o arco;  
 arco de chifre mostra mais serviço.  
 Desliza e escapa o tempo escondido, volúvel,  
 como rápido rio na correnteza. 50  
 Brilha o bronze com uso, também boa veste,  
 e o teto se encanece de sujeira -  
 se não estimulares, o corpo envelhece.  
 Um e outro não têm um bom efeito;  
 roubar a muitos é melhor, nem causa inveja. 55  
 Vem da grei presa farta para os lobos.  
 Eis, o que esse teu vate, fora os seus poemas  
 dá? Tu lerás milhares desse amante.  
 O deus dos vates, em seu pálio admirável,  
 toca da lira as cordas aureadas. 60  
 Quem te dá, seja ele a ti maior que Homero;  
 crê-me, pois dar é coisa talentosa.  
 Que tu, a quem paga caro por sua liberdade  
 não desdenhes; é vão ter pés de gesso.  
 Velhas ceras rodeando o átrio não te iludam. 65  
 Tolhe os avós contigo, pobretão!  
 Se, por ser belo, quer a noite sem pagar,  
 exige ao teu amante que te dê!  
 Pede preço pequeno, ao estender a rede,  
 para prendê-los, queima-os com tuas leis! 70  
 Fingir o amor não dói: que creia ser amado,  
 e cuida que este amor não saia grátis!  
 Começa a negar noites: ou dor de cabeça,  
 ou Ísis te darão alguns motivos.  
 Recebe-o logo, que não fique por sofrer, 75  
 e pra que não afrouxe amor expulso.  
 Dá porta surda a quem te implora, aberta ao próspero;  
 que este escute as palavras do outro ausente;  
 e te ofendas primeiro que a quem tu ofendestes -  
 tua culpa se esvai, se posta em outro. 80  
 mas nunca dês um longo tempo pra tua ira:  
 ira longa por vezes causa brigas.  
 Que teus olhos coagidos aprendam o choro,  
 que se umedeçam ambas as bochechas;  
 se a alguém enganas, não hesites ser perjura - 85  
 pra isso Vênus deixa os deuses surdos.  
 Que façam seus papéis servo e criada audaz,  
 ensinem o que deve te comprar;  
 peçam pouco pra si - pouco pedindo a muitos,  
 então acervo enorme haverá disso. 90  
 Tua irmã, tua mãe, também tua nutriz o despojem;  
 a presa em forte ataque vai mais rápido.  
 Se faltarem motivos pra pedir presentes,  
 finge com um bolo teu aniversário!  
 Cuida pra que não te ame sem rival, seguro; 95  
 o amor não dura sem as muitas guerras.

Que ele veja os vestígios de outro no teu leito,  
teu colo lívido em lascivas marcas.  
Sobretudo que veja os presentes alheios.  
Se nada ganhar, pede na Via Sacra. 100  
Quando tirares muito, pra que não dê tudo,  
que te empreste o que não devolverás.  
Morde e assopra: que a língua te ajude a enganar;  
esconde sob o mel ímpios venenos.  
Se te atentas ao meu saber de tanto tempo, 105  
se o vento não levar minhas palavras,  
muito me bendirás em vida, rogarás  
que meus ossos descansem ao morrer”.  
A voz estava em curso, a sombra me traiu;  
minhas mãos se contiveram, foi à força, 110  
pra rala e branca coma, os bêbados e inchados  
olhos e as rugas várias não rasgar.  
Deuses não te ofereçam Lar, mas senectude,  
um longo inverno e uma perpétua sede!



## Poema X

Como aquela levada do Eurota por frígios,  
 que foi razão de guerra entre dois cônjuges,  
 como Leda, a que em penas brancas ocultado,  
 ave falsa, logrou o ardente adúltero,  
 como Amimone, errante na secura de Argos, 5  
 com urna que apertava seus cabelos -  
 tal eras; eu temia – por ti, touro e águia,  
 tudo em que o Amor mudou o grande Jove.  
 Agora o temor sai, e a ilusão da alma,  
 tua face não cativa mais meus olhos. 10  
 Por que mudei, perguntas? Porque queres prêmios.  
 Por isso já não podes me agradar.  
 Quando eras simples, eu amava a alma e o corpo;  
 agora tua cabeça lesa o encanto.  
 Amor é moço e nu; anos sem sordidez 15  
 e veste alguma tem, pois é sincero.  
 Por que queres dar preço ao menino de Vênus?  
 Ele não tem um bolso pro teu preço!  
 Nem Vênus nem seu filho se enquadram às armas,  
 não se deve alistar deuses imbeles. 20  
 A puta pela paga certa está à venda,  
 e cobra pouco pra entregar seu corpo;  
 mas obedece às ordens do seu leno avaro  
 e o que fazes por bem, faz coagida.  
 Toma o exemplo dos bichos, que não têm razão: 25  
 é torpe as feras serem mais suaves!  
 Égua e vaca não querem presentes dos machos;  
 carneiro não conquista ovelha assim.  
 Só mulheres ultrajam os homens com espólios,  
 só ela loca noites, ou se aluga, 30  
 e vende o que deleita a ambos, que os dois querem,  
 e dispõe o seu preço como quer.  
 Se Vênus é igualmente grata para os dois,  
 por que uma vende, e o outro está comprando?  
 Por que eu perco e tu lucras com essa volúpia - 35  
 varão e moça a têm com esforço igual?  
 É mau testemunhar vendendo seus perjúrios,  
 é mau ter cofre aberto quem nos julga.  
 É torpe defender réus com a língua vendida;  
 que faça uma fortuna é torpe ao júri; 40  
 é torpe com o dinheiro do leito erguer posses,  
 tentar lucrar com a venda de teu corpo.  
 Gratidão deve-se, por mérito, ao gratuito;  
 e não há gratidão por leito pago.  
 Quem loca, tudo solve saldando o pagar, 45  
 ele nada te deve pelo ofício.  
 Deixai, ó belas, de pôr preço nas noitadas;  
 presa sórdida nunca rende bem.



Não foi tanto ganhar braceletes sabinos,  
  pras armas sufocarem sacra virgem. 50  
Ventre de onde saíra, foi que trespassou  
  o filho, a pena foi por um colar.  
Não é, porém, indigno pleitear ao rico:  
  tem presentes pra dar a quem lhe pede.  
Colhe as uvas que pendem da videira farta; 55  
  e que o pomar de Alcínoo dê bons frutos!  
O pobre conta com trabalho, fé e empenho;  
  o que cada um tem, dê à sua dona.  
Também às moças dignas celebrar em versos  
  é meu dom; ganham fama com minha arte. 60  
Rasgarão vestes, quebram-se as gemas e os ouros;  
  a fama dos meus versos é perene.  
Não dar, mas pôr um preço, eis o que eu detesto;  
  o que nego, se não pedires, dou.

## Poema XI

Em pentear e arrumar os cabelos tu és  
 douda, Nape!, não deves ser servente,  
 nos ofícios da noite furtiva tu és,  
 útil e astuciosa ao dar recados.  
 Sempre animaste minha Corina, que hesitava, 5  
 sempre foste leal em meus trabalhos -  
 toma e à tua senhora as tabuinhas gravadas  
 leva, e zelosa afasta os contratempos!  
 Nem de sílica as veias, nem de ferro o peito,  
 nem és mais rústica que a classe tua. 10  
 É crível que sentiste o arco de Cupido -  
 olha o sinal da tua milícia em mim!  
 Se perguntar por mim, vivo esperando a noite;  
 o resto traz a cera de mão branda.  
 Eu falo, e a hora foge: entrega essas tabuinhas, 15  
 mas faz com que ela as leia de uma vez.  
 Quero que olhes o rosto e os olhos da leitora;  
 podes ver o futuro em face tácita.  
 Sem demora, lhe ordena que responda muito;  
 odeio que vazia brilhe a cera. 20  
 Comprima o verso com suas linhas, pros meus olhos  
 na margem demorarem da sua carta.  
 Mas para quê cansar seus dedos no estilete?  
 Que escreva apenas na tabuinha: “vem!”  
 Que eu, coroar tabuinhas invictas com louro 25  
 e a Vênus ofertá-las, não demore.  
 Ex-voto: “A VÊNUS, SERVAS SINCERAS NASÃO  
 DEDICA, O QUE ANTES ERA LENHO VIL”

## Poema XII

Chorai meu caso: voltam tristes as tabuinhas: uma carta infeliz hoje me nega. Se valem os augúrios, querendo sair Nape bateu seu dedo em minha porta.	
Quando saíres porta afora, então te lembra: vai sóbria, tem cuidado e ergue teu pé!	5
Ide, terríveis tábuas, madeira funesta, e tu, cera repleta desses nãos! - quando colhida, penso, de flor de cicuta, a abelha cósica te deu mau mel.	10
Como se avermelhada estivesse por tinta - na verdade, essa cor era de sangue. Inútil lenho: fica pela encruzilhada, que te esfrangalhe o peso das carroças!	
E ainda quem de árvore te pôs em uso, vou condená-lo: puras mãos não teve.	15
Já forneceu tal árvore força a um pescoço, forneceu ao carrasco duras cruces; ela deu às corujas roucas torpes sombras, teve nos ramos ovas de morcegos.	20
Insano, a elas confiei os meus amores pra dar palavras doces à senhora? Que as ceras carregassem más intimações, que algum procurador lesse em voz dura;	
jazeriam melhor entre tábuas-registro, em que o avaro chorasse o que consome.	25
Entendi que sois dúplices por vosso nome, nem número era bem auspicioso. O que pedir, senão que a podridão senil te corroa e que a cera acabe imunda?	30

## Poema XIII

Vem do velho marido sobre os oceanos,  
 loura, a que traz o dia no frio carro.  
 “Pra onde, Aurora? Fica! - e à sombra de Mênnon  
 imolarei suas aves todo ano!  
 Foi bom deitar nos braços tenros da senhora; 5  
 ela está quase junta à minha coxa.  
 Pois agora é pesado o sono e o ar é fresco,  
 e as aves vão cantando cristalinas.  
 Pra onde vais, ingrata aos homens e às meninas?  
 Retém as rédeas com teus dedos rosas! 10  
 Antes de vires, guarda os astros com atenção  
 o nauta, e não vai néscio pelas águas;  
 Quando surges, levanta o viajante cansado,  
 e o soldado ergue as armas na mão vil.  
 Primeiro vê os lavradores sob enxadas; 15  
 primeiro trazes lentos bois pro jugo.  
 Tu tiras os meninos do sono até os mestres:  
 sofrem com vis açoites as mãos tenras.  
 Levas incautos a promessas na tribuna,  
 muito penam por uma só palavra. 20  
 Tu não agradas a advogados e juristas;  
 pois ambos se levantam pros litígios.  
 Tu, quando a mulher pode parar os trabalhos,  
 reconvocas suas mãos a fiar mais.  
 Aguento tudo, menos que acorde as meninas; 25  
 fora quem não tem moças, quem tolera?  
 Quantas vezes eu quis que a noite a ti não ceda,  
 e que os astros não fujam do teu rosto!  
 Quantas vezes quis vento a arrebentar teu carro,  
 ou teu cavalo a despencar das nuvens! 30  
 Quê? Como se por Céfalos nunca te ardesses?  
 Pensas que desconhecem teu pecado?  
 Ó invejosa, pra onde vais? Teu filho é negro  
 porque é a cor do coração da mãe.  
 Quem dera permitir-me contar a Titono; 35  
 não teria no céu feito mais torpe.  
 Enquanto foges dele, que é de enorme idade,  
 surges longe do velho em rodas vis.  
 Mas se abraçasses Céfalos, que bem preferes,  
 dirias: “Lentos, ó corcéis noturnos!” 40  
 Paguei porque o tempo vai murchando o velho?  
 Eu te ajudei a desposar tal homem?  
 Espia quantos sonhos deu ao seu amado  
 a Lua! E vos iguala na beleza.  
 O próprio pai dos deuses, pra não te ver tanto, 45  
 duas noites juntou pros seus desejos”.  
 Terminei. Deve ter ouvido: enrubescou -  
 mas nem por isso o dia se atrasou.

## Poema XIV

Eu dizia: “não trates mais o teu cabelo!”

Pois já não tens mais cachos pra tingir.  
Não fosse isso, qual seria bem mais longo?

Tocava, solto, até as tuas coxas.

Porque era tênue, tu temeste ornamentá-lo, 5  
como os véus dos chineses coloridos,  
ou o fio que a aranha conduz com seus pés,  
quando ela estica a teia pelo teto.

Porém, não era negra, nem era dourada 10  
cor, nem uma, nem outra, mas as duas -  
como a que nas ravinas úmidas do Ida  
o cedro tem, quando se corta a casca.

Mais, era dócil, bom pra vários penteados,  
nenhum motivo foi pra tua dor.

O grampo não o quebrou, nem os dentes de um pente. 15

A criada cuidava de teu corpo;  
ante meus olhos a penteou muito, ela nunca  
feriu teus braços ao tirar um grampo.

De manhã, com os cabelos muito bagunçados, 20  
reclinava-te em leito cor purpúrea.

Até assim ficou bem, como a bacante trácia,  
que, cansada, prostrava-se na grama.

Mesmo sendo tão fina como uma penugem,  
suportou quantos males essa coma!

Rendeu-se a ferro e fogo, muito paciente, 25  
pra surgir cacheada em tua cabeça!

Eu gritava “é um crime queimar teus cabelos!

São bons livres; cruel: poupa a cabeça!

Leva daqui essa agressão! Pra quê queimar, 30  
que o teu cabelo ensine a esses grampos.”

Morreram belos cachos - tais os quis Apolo,  
também tais os quis Baco em sua cabeça!

Eu os compararia aos da nua Dione,  
pintada segurando-os nas mãos, úmidas.

Por que te queixas de perder esses cabelos? 35

Por que depões o espelho com mão triste?

Tu não podes te ver com o olhar costumeiro;  
pra que te alegres, debes esquecer-te.

Não te lesaram ervas encantadas de outra, 40  
não te lavou em água hemônia a velha;

nem a doença te machuca – sai, encosto! –  
nem más línguas fofocam da tua coma.

Vês que essa perda é culpa e feito de tua mão;  
tu davas o veneno à tua cabeça.

Agora da Germânia mandam-te cabelos; 45  
estás segura graças aos vencidos.

Quanto enrubescerás ao se maravilharem,  
dirás: “sou admirada pelas compras,

não sei por qual Sicambra ele está me laudando.

Lembro quando essa fama era só minha.”

50

Ai de mim! Não segura lágrimas, com a destra  
guarda a face modesta e o rubor.

Tem no colo os antigos cabelos e os olha,

não são presentes dignos de seu peito.

Recompõe mente e rosto! O dano é reparável.

55

Logo verás cabelos naturais.

## Poema XV

Livor, por que jogar na minha cara meu ócio?  
 E dizes que poesia é para inertes;  
 que eu não sigo meus pais, e enquanto a idade aguenta,  
 não caço empoeirados prêmios bélicos,  
 que não aprendi leis verborrágicas nem 5  
 prostituí a voz no foro ingrato?  
 Mortal é o que tu queres, mas fama perene  
 eu busco e em todo o sempre ser cantado.  
 Viverá o Meônide, enquanto o Ida fica  
 e desaguar no mar o Simoente; 10  
 também o Ascreu, enquanto a uva se entumesce,  
 enquanto cair Ceres pelas foices.  
 O Batíada sempre cantarão no mundo;  
 quando não vale inspiração, vale arte.  
 Nada vai arrasar o coturno de Sófocles; 15  
 com o sol e a lua Arato sempre está;  
 enquanto falso servo, duro pai, má lena  
 e a puta branda vivem, há Menandro.  
 Ênio carente de arte, e Ácio feroz-boca  
 têm nomes que jamais decairão. 20  
 Nau primeira e Varrão: que menino não leu  
 do velo áureo que buscava o esônida?  
 Os poemas sublimes de Lucrécio morrem  
 no dia em que este mundo se acabar.  
 Títiro, os campos, e armas de Eneias serão 25  
 lidos enquanto Roma inda triunfa.  
 Enquanto forem armas do Amor fogo e arco,  
 usarão metros teus, culto Tibulo;  
 Galo no Oeste, Galo no Leste é famoso,  
 e com Galo é famosa a sua Licóris. 30  
 Logo, enquanto o silício e os dentes dos arados  
 com os anos vão perder, versos não morrem.  
 Cedam ao verso os reis e os triunfos dos reis,  
 ceda a margem do aurífero e bom Tago!  
 Que o vulgo admire o vil; a mim o louro Apolo 35  
 dê taças cheias de água da Castália,  
 Na coma eu tenha a murta que bem teme o frio,  
 que eu seja lido por amante inquieto!  
 Livor devora os vivos, mas não nos quer mortos,  
 quando a glória protege-nos com os méritos. 40  
 Logo, quando a mim derem a última chama,  
 eu viverei: em parte sou perene.

## 7.2. TRADUÇÕES COM EMULAÇÃO DO RITMO ANTIGO

### Epigrama

Nós de Nasão bem há pouco fomos cinco livrinhos,  
três somos; isto, pois, foi o que o autor preferiu.  
Se não houver para ti prazer na nossa leitura,  
tendo o corte de dois, bem leve a pena estará.



## Poema I

Armas em grave metro e violenta guerra tentava  
 criar, assunto que foi bem colocado ao padrão.  
 Verso seguinte era igual; que estava rindo Cupido,  
 é o que dizem, e um só pé ele surrupiou.  
 “Quem a ti, cruel menino, deu jus sobre versos? 5  
 Vate em Piérides, não na tua turba eu estou.  
 Mas e se às armas da loura Minerva Vênus se atira,  
 ou se anima a acender loura Minerva o fulgor?  
 Quem aprova nas selvas e montes de Ceres um reino,  
 ou que o carcás virginal vá legislar plantações? 10  
 Febo de comas insignes, quem com dardo pontudo  
 o equipa; e a lira Aônia vai próprio Marte a tocar?  
 São excessivos poderes os teus, menino, em teu reino:  
 tu desejas por que obra a mais com ambição?  
 Tudo em todo lugar é teu? E os do Hélicon vales? 15  
 A própria lira em manter, Febo se esforça bem mais?  
 Bem surge em nova página já o meu verso primeiro,  
 o próximo segue dali, e me atenua o vigor.  
 Não me é apta a matéria em metro muito mais leve,  
 nem menino nem moça da coma floral”. 20  
 Eu perguntei, e ele soltou a aljava na frente,  
 flecha pontuda tomou para minha destruição,  
 e o seu arco recurvo dobrou fortemente com as pernas,  
 “Isto, vate”, falou, “toma pra obra cantar!”  
 Ai! Que foram certas as flechas daquele menino. 25  
 Queimo, mas em só peito me reina o Amor.  
 Surja a mim a obra em seis pés, e em cinco se acalme;  
 férreas guerras, ai! vossas batidas, adeus!  
 Loura cabeça vais cingir em mirto litóreo,  
 Musa; em onze pés tu deves te emodular. 30

## Poema II

Digo o que é, que a mim parece rígido, esse  
 leito, nem no colchão pálio nosso decai,  
 vazio o sono na noite, mais que longa, persigo,  
 ossos cansados, ai!, corpo virado que dói?  
 Penso que sentiria isso se Amor me tentasse, 5  
 ou surgiria sagaz, pra me ferir com ardis?  
 Sim, será, me atingiram no peito finíssimas setas,  
 e, ao domar coração, reina selvagem Amor.  
 Condescendemos ou súbito fogo lutando acendemos?  
 Condescendamos: sutil fardo, se o levo melhor. 10  
 Vi eu crescer esquecida brasa atizando essa tocha,  
 vi também, sem ninguém que lhe estremeça, morrer.  
 Mais açoite recebem, que aqueles que se acostumaram,  
 bois que recusam a prisão, ao primo jugo negar.  
 Rude cavalo contunde a boca nos duros arreios: 15  
 sente pouco o travar, quando se entrega ao grilhão.  
 Acre e mais feroz contra aqueles contrariados  
 que a quem confessa servir, age o Amor afinal.  
 Eu, confesso, sou nova presa tua, Cupido,  
 já estendemos a mão, subordinados a ti, 20  
 sem motivos pra guerra: paz e a vênua pedimos:  
 não trará louvor com armas o inerme vencer.  
 Põe na coma o mirto, atrela as pombas maternas,  
 próprio padrao dará carro adequado pra ti;  
 sobre o carro dado, povo clamando triunfo, 25  
 tu estarás, moverás aves unidas com arte,  
 jovens cativos conduzes, também cativas meninas:  
 isto, magnífico, a ti pompa ao triunfo dará.  
 Eu, tua presa recente, sofro a ferida de há pouco,  
 na alma cativa grilhões, novos, eu conduzirei. 30  
 Boa Mente te segue, as mãos atadas nas costas,  
 vem Pudor e qualquer tropa rival ao Amor;  
 todos te temem, pois a ti seus braços estendem,  
 povos em grande clamor, “Eis! O triunfo!”, dirão.  
 Teus companheiros serão Branduras, Furor, mais o Erro, 35  
 no meio da multidão vão te seguir como iguais.  
 Tu superas com essas tropas homens e deuses,  
 mas se os afastas de ti, sem comitiva estás nu.  
 Tua mãe triunfante, feliz, do alto do Olimpo  
 aplaude e vai espalhar rosas apostas na tez. 40  
 Tu adornarás tuas asas com gemas, e gemas às comas,  
 indo, dourado, tu, carro dourado também.  
 Já também não poucos, bem sabemos, tu queimas,  
 já também passarás, muitas feridas darás.  
 Não se podem, mesmo que queiras, cessar as flechinhas, 45  
 férvida chama e vapor ferem os que estão vicinais.  
 Como esteve Baco na terra domada do Ganges,  
 cheio de aves tu vais, ele com tigres passou.

Logo, que eu possa ter parte nesse sagrado triunfo,  
poupa teus ardis, não me destrói, vencedor.  
A armas felizes do teu parente César aspira:  
com a vencedora mão guarda os vencidos também.

50

### Poema III

Peço o justo: a moça, que me tomou bem há pouco,  
ou que me ame, ou faz que eu a ame eternal.  
Ah! Por demais eu quis: que permita ser adorada,  
e Citeréia terá dado bem o que pedi.  
Aceita por longos anos aquele que a ti se devote;  
aceita quem saberá puro e fiel só te amar.  
Se não me são favoráveis, dos pais e avós, a ascendência e  
o nome; e, nosso autor, sangue de equestre ele tem,  
nem meu campo está revolvido em vários arados,  
e com pouco meus pais possam conter o gastar,  
pois é Febo, as nove amigas, da vinha o autor, que  
me recomendam, também, quem me apresenta: Amor.  
Sou fiel, cederei a ninguém, costumes sem crimes,  
sou bem simples, cru, tenho purpúreo pudor.  
Não me agradam milhares, não sou salteador entre amores:  
pela Fides, de mim zelo infinito terás.  
Quantos anos me derem o fio das Parcas, contigo  
que eu consiga viver, pelo teu luto morrer.  
Tu, ofereças a mim matéria feliz aos poemas:  
que provenham canções dignas de sua razão.  
Cantos deram nome à aterrada Io com os chifres,  
àquela que desfrutou cisne, no rio, traidor;  
mesmo àquela levada ao mar por falso novilho,  
com virgínea mão, corno torcido tocou.  
Nós também por todo o mundo seremos cantados,  
junto pra sempre estará nosso renome com o teu.

## Poema IV

Cônjugue teu jantar no mesmo banquete que o nosso!  
 Última ceia será: eis meu desejo ao verão!  
 Logo eu, conviva qualquer, a querida menina  
 apenas verei? Tocarás outro qualquer com prazer,  
 e no colo de outro, deitada juntinho, te aqueces? 5  
 Ele em teu seio a mão, quando quiser, lançará?  
 Não te espantes que, após o vinho, alva menina  
 de Átrax levou a pegar n'armas centauros varões;  
 eu não moro na selva, meus membros não são de cavalo:  
 vejo que a custo as mãos deixo distantes de ti. 10  
 Mas conhece o que tu deverás fazer: nem ao Euro  
 minhas palavras tu dês, mesmo pro Noto e o calor.  
 Vem mais cedo que ele, não que se antes vieres  
 saiba o que possa fazer – mesmo que não, antes vem.  
 Ele, indo ao leito, tu própria ao lado, com rosto modesto, 15  
 quando deitares farás: toca escondida meu pé!  
 Olha pra mim, pro meu rosto loquaz e também meus acenos,  
 toma os furtivos sinais, leva-os de volta, daí.  
 Eu te direi sem voz palavras loquazes com os olhos,  
 sons dos dedos lerás, sons vou no vinho escrever. 20  
 Quando a ti ocorrer na memória a Vênus lasciva,  
 com o sutil polegar toca da face o rubor;  
 se algo houver de mim pra que faças tácita queixa,  
 pende a suave mão junto do lóbulo teu.  
 Quando o que eu faça, minha luz, ou que diga agradar-te, 25  
 nos teu dedos o anel tu ficarás a rodar.  
 Toca a mesa com as mãos, assim como tocam os pedintes,  
 quando quiseses o mal contra o marido lançar.  
 Saiba, aquilo que a ti ele misture, ordena que beba;  
 queiras de leve beber, tu pedirás ao rapaz. 30  
 Quando entregares, eu tomarei primeiro essa taça:  
 onde beberes tu, eu beberei bem ali.  
 Se te ofertar o que ele próprio tiver degustado,  
 tu o pedaço depõe: boca daquele o tocou.  
 Nem em teu colo permitas que ele imponha seus braços, 35  
 e não vás recostar no seu cruel peitoral.  
 Nem teu seio ou mamilos permitam os dedos daquele,  
 beijo, mormente, nenhum, queiras que venha a te dar.  
 Beijos, se lhe deres, serei teu amante assumido,  
 e direi: “são meus!” Vou mesmo erguer a minha mão! 40  
 Isso verei, porém as coisas que esconde o pálio,  
 essas a mim serão causa de cego temor.  
 Nem tua coxa junte à coxa, nem junto da perna,  
 nem teu tenro pé junte a seu sólido pé,  
 Mísero, temo muito, pois muito eu fiz vergonhoso: 45  
 eis que o exemplo temi, mas contra mim se torceu.  
 Várias vezes a mim e à senhora crescia a volúpia,  
 vestes adentro fui: doce façanha provei.

Isso tu não farás: pra não dizerem que faz, assim mesmo,  
 cúmplice pálio depõe, tira-o dos ombros então. 50  
 Ao teu marido roga, sem beijá-lo, que beba;  
 quando beber, sutil, põe mais do vinho, e só.  
 Se ele alterado deitar por causa do sono e do vinho,  
 plano haverá para nós, hora e lugar o darão.  
 Quando saíres pra casa, todos nós sairemos; 55  
 em meio à turba te põe, segue com o fluxo, te vás:  
 tu me encontras no fluxo ou eu te encontro por ele,  
 o que puderes tocar, toca, se podes, em mim.  
 Ai de mim! Conselhos te dei pra pouquíssimas horas,  
 pois a senhora deixei como essa noite ordenou. 60  
 À noite, o marido te tranca, eu em lágrimas fluidas,  
 onde puder seguirei, junto das portas cruéis.  
 Beijos já tomará, mas não só teus beijos te toma:  
 o que escondida me dás, tu coagida darás,  
 Tu darás forçada (podes isso), coagida: 65  
 que se cale o prazer, seja-lhe Vênus bem má.  
 Se meus votos valerem, que ele também não o goze,  
 se for menos, pois sim, nada te faças gozar.  
 Como quer, porém, que siga a fortuna da noite,  
 firme pra mim, amanhã, nega que deste por bem. 70

## Poema V

Era calor, passava mais da metade do dia;  
 indo pra cama deitar, membros cansados baixei.  
 Parte aberta estava, parte fechada a janela,  
 vinha uma luz: era tal, como a que os bosques mantêm,  
 tal como a pouca luz do crepúsculo, Febo fugindo, 5  
 ou se a noite se foi, mas novo dia não vem.  
 Essa luz devemos mostrar às moças pudicas,  
 onde o débil pudor quer seu abrigo encontrar.  
 Eis que vem Corina, a túnica a cobre sem cinta,  
 coma partida a cobrir lados da alva cerviz, 10  
 tal qual teria entrado no leito Semíramis bela,  
 diz-se também de Laís, amante de muitos varões.  
 Eu arranquei-lhe a túnica; nem me inibia, pois solta;  
 ela lutava, porém, túnica toma a cobrir,  
 mas lutava assim, como quem vencer não pretende. 15  
 Fácil, vencida foi: própria vontade a traiu.  
 Quando aos olhos meus se pôs em pé descoberta,  
 no corpo todo nenhum erro eu podia encontrar:  
 mas que ombros, que braços pude ver e tocá-los!  
 Ah, que delícia me foi ter os mamilos nas mãos! 20  
 Que barriga lisinha sob peitos tão vigorosos!  
 Quanto e qual lombo o que vi! Coxas, pujante frescor!  
 Eu direi que detalhes? Nada vi sem louvores:  
 ela e o corpo nu, junto do meu estreitei.  
 Quem não sabe o resto? Cansados os dois, repousamos. 25  
 Haja, sempre iguais, tais meios-dias pra mim!

## Poema VI

Ó porteiro (indigno) atado por duras correntes,  
 move a dobra pra mim, abre o difícil portão!  
 Peço-te algo pequeno, abre um pouquinho essa porta:  
 semiaberta, ali vou de ladinho passar.  
 Longo amor meu corpo deixou bem mais fino, 5  
 aptos membros me deu, quase sem peso já estão.  
 Ele, gentil, como ir por meio de guardas, vigias,  
 mostra, e sem lesão vai dirigindo meus pés.  
 Houve um tempo em que eu temia fantasmas e noites,  
 admirava então quem fosse em trevas entrar. 10  
 Riu, como ouvi, sua tenra mãe com Cupido,  
 leve, “também terás bem mais valor”, me falou.  
 Sem demora vem o amor – nem sombras da noite  
 temo, nem as mãos pro meu destino a apertar.  
 Temo a ti, insensível, a ti adular eu devia, 15  
 tu, que me podes perder, tens esse raio nas mãos.  
 Olha (pra que vejas, relaxa as duras cadeias):  
 úmido está o portão, tanto que nele chorei!  
 Certo que eu, ao teres as vestes prontas pro açoite,  
 pra senhora, por ti, frases de ajuda levei. 20  
 Logo, já que valeram pra ti uma vez meus favores –  
 ei, criminoso, por mim nada que fiz valerá?  
 Volta o mútuo favor: tu podes ser grato se queres.  
 Horas da noite se vão: abre-me logo o portão!  
 Mexe-te! Assim, eu digo, te livras das longas cadeias, 25  
 essas águas servis não beberás nunca mais.  
 Férreo porteiro, tu ouves em vão o suplicante que pede,  
 e permanece o portão duro com inerte fechar.  
 Às cidades sitiadas, muralhas e portas fechadas  
 servem; em meio à paz, que armamentos temer? 30  
 Que farás ao inimigo, se assim exclus o amante?  
 horas da noite se vão: abre-me logo o portão!  
 Eu não venho na companhia de armas, soldados;  
 só estaria, se Amor não procedesse cruel.  
 E ele, nem se quisesse, eu poderia expulsá-lo: 35  
 antes os membros meus ia eu próprio arrancar.  
 Logo, o Amor e módico vinho ao redor da cabeça  
 junto comigo estão, mais a coroa (caiu).  
 Quem há que tema essas armas? Quem não se lança pra elas?  
 Horas da noite se vão: abre-me logo o portão! 40  
 És insensível, ou sono, mal a ti e aos amantes,  
 ditos ao vento dá; vais me ouvir com aversão?  
 Lembro primeiro quando de ti me esconder eu queria:  
 tu as estrelas então ias de noite velar.  
 Tu talvez agora tenhas contigo tua amante: 45  
 quanto então melhor sorte pra ti que pra mim!  
 Sendo assim, transfere pra mim as duras cadeias!  
 horas da noite se vão: abre-me logo o portão!



Falho ou soam os postes, ressoam batentes movendo;  
 dando um rouco sinal    rangem batidos portões?    50  
 Falho – foram as portas puxadas por vento animoso.  
 Ai! Essa brisa lançou    minha esperança aos confins!  
 Bóreas, se lembras bastante da tua raptada Oritia,  
 vem e sopra daqui:    bate nos surdos portões!  
 Toda a cidade está quieta, molhadas com o vítreo orvalho    55  
 horas da noite se vão:    abre-me logo o portão!  
 Ou eu próprio com ferro e com fogo já preparado,  
 tochas sustendo assim,    vou esse teto atacar.  
 Noite, Amor e vinho nada de sóbrio fornecem:  
 falta pra aquela pudor,    medo, pra Líber e Amor.    60  
 Tudo gastei, nem com preces, nem com ameaças consigo  
 a ti mover, seu cruel,    tu, muito mais que os portões.  
 Não te convinha guardar da menina formosa  
 a porta; é a prisão,    cárcere digno de ti.  
 Lúcifer já levanta a sua glacial carruagem,    65  
 aves vão despertar,    pobres, às obrigações.  
 Ó coroa, tu, arrancada de tristes cabelos,  
 nesse duro umbral,    por toda a noite ali jaz!  
 Tu, à senhora, quando te vir de manhã rejeitada,  
 testemunha serás:    tempo que mal consumi.    70  
 De qualquer jeito, sinta as honras, adeus!, de quem vai-se,  
 ó insensível que és,    torpe aos amantes – adeus!  
 Vós também, cruéis batentes das rígidas portas,  
 dura madeira servil    junto aos portões, pois adeus!

## Poema VII

Põe minhas mãos em grilhões – pois eu mereço as cadeias –  
 enquanto me sai o furor, se meu amigo tu és!  
 Pois o furor fez meu braço bater na minha senhora;  
 pois minha louca mão (chora a menina!) a feriu.  
 Eu poderia agora violar os queridos parentes, 5  
 contra um santo deus férreo chicote brandir!  
 Quê? Não foi o senhor do escudo septêmplice, Ajax.  
 que descoberta grei presa nos campos matou?  
 Mau autor contra a mãe da vingança paterna, Orestes,  
 dardos ousou pedir, contra as Erínias lançar? 10  
 Logo eu pude lanhar os seus arrumados cabelos?  
 Coma desfeita não mal à minha senhora ficou:  
 era assim formosa, tal a Esqueneida, diria,  
 perseguindo a flechar fero Menálio animal;  
 tal por perjuro Teseu, com aquelas promessas e as velas, 15  
 Noto levando enfim, moça de Creta chorou.  
 Quase assim de Cassandra os cabelos (os dela com fitas),  
 quando, Minerva, o altar teu essa moça adorou.  
 Quem não me disse “demente!”, quem não “barbáreo!” me disse?  
 Ela, nada, e o temor pávido a língua travou. 20  
 Mas o tácito rosto ainda trouxe clamores,  
 lágrimas ela me deu, boca silente julgou.  
 Eu preferia que os braços tivessem caído dos ombros,  
 essa parte de mim bem poderia perder.  
 Tive uma força selvagem pra meus prejuízos extremos, 25  
 força que tive então, foi minha razão de penar.  
 Tenho o que convosco, ministras de mortes e crimes?  
 Ó sacrílegas mãos! Justos grilhões aceitai!  
 Ou, se batesse no mínimo entre a plebe Quirite,  
 punem-me, e sobre a mulher tenho direito maior? 30  
 Criminoso Tidida deixou a lembrança terrível:  
 deusa primeiro feriu; outra, depois, eu feri!  
 E ele menos feriu: pois eu, quem jurei que amaria,  
 eu feri; mas foi bruto o Tidida a um rival.  
 Vai agora, começa vitorioso o triunfo, 35  
 cinja-te a coma o laurel, votos a Jove já dá,  
 cada integrante da turba que segue em conjunto o teu carro  
 grita “ei! O varão forte a menina venceu!”  
 Ela à frente, triste cativa, o cabelo arrancado,  
 pálida toda; porém, mostra no rosto lesões. 40  
 Bom seria deixar os lábios roxos com beijos,  
 e no pescoço sinais, tendo mordidas ali.  
 Mas por fim, eu agi assim como inchada torrente,  
 cega ira me fez presa tranquila de si;  
 não foi bastante, que eu gritasse com a tímida moça, 45  
 nem excessivo lançar dura ameaça, cruel,  
 ou torpemente rasgar desde o rosto a túnica inteira,  
 ao meio (mesmo até a zona do cinto travar)?

Mas agora tomei-a pelo cabelo na frente,  
 face dócil marquei, com minhas unhas cruéis. 50  
 Ela, chocada, ficou; sem sangue e cândida a face,  
 como as rochas que são mármore Pário a bater.  
 Vi exânime o corpo, os membros estavam tremendo,  
 como uma brisa a soprar copas no bosque, veloz,  
 como bambus vibrando com o Zéfiro leve, com graça, 55  
 como o Noto a tocar tépido as cristas do mar;  
 enfim correram suspensas lágrimas pela sua boca,  
 como a água que cai vindo da neve a fundir:  
 foi só então que primeiro senti que a tinha ferido,  
 lágrimas que ela chorou, eram meu sangue a correr. 60  
 Três vezes quis, porém, me jogar aos seus pés, suplicando,  
 três vezes minhas mãos ela com medo afastou.  
 Tu, porém, não hesites – melhora as dores vingar-se –  
 em o meu rosto arranhar vindo com as unhas ferir!  
 Não, não poupa meus olhos, não poupa de mim os cabelos; 65  
 ira, se queres, dará força às suaves tuas mãos.  
 Pra que não possam ficar tristes sinais dos meus crimes,  
 põe a coma outra vez logo ao devido lugar.

## Poema VIII

Há uma certa (quem quer conhecer uma alcoviteira,  
 ouça!), há certa mulher: Dipsa, seu nome esse é.  
 Tira o nome da coisa – nunca à genitora do negro  
 Mêmnon, em róseo corcel, sóbria olhar conseguiu.  
 Ela conhece as artes mágicas, de Ea feitiços; 5  
 dizem que pode dobrar rio à nascente outra vez.  
 Sabe bem quais as ervas, quais do fuso movido  
 os fios, qual poção de égua no cio é melhor.  
 Quando quer, em todo o orbe aglomera umas nuvens,  
 quando quer, brilharão puros os dias no céu. 10  
 Sangue, se crês em mim, cintilava, eu vi, nas estrelas,  
 púrpura era o luar, face de sangue total.  
 Que ela mude de forma e voe nas sombras da noite  
 eu suspeito, também, cheia de penas, senil.  
 Eu suspeito, é a fama. Pupilas dos olhos, e duplas, 15  
 brilham, gêmeo olhar vem com faíscas luzir.  
 Ela evoca os avós e tataravós dos sepulcros,  
 fende o sólido chão com um intenso encantar.  
 Ela propôs pra si profanar os leitos pudicos;  
 língua maldita jamais perde a sua persuasão. 20  
 Testemunhei um sermão ao acaso: ela instruí  
 coisas, cobriram a mim duplas as portas. Então:  
 “Sabes, minha luz, que encanto foste a um feliz rapazinho?  
 junto contigo ficou, sem de ti olhos tirar.  
 E por que não? Tuas formas, ninguém ultrapassa, 25  
 mas aí que falta a ti digno do corpo o treinar.  
 Quero que sejas frutífera assim como és bem formosa.  
 Pobre eu não serei, se eu te fizer enricar.  
 Foram hostis as estrelas estando opostas a Marte;  
 Marte se foi, mas vem Vênus: mais aptos sinais. 30  
 Seja propícia a vinda! Vê, que um amante mais rico  
 quer-te: cuidados tem com o que falta pra ti.  
 Ele ainda tem um rosto que ao teu se compara:  
 se te comprar não quiser, deves tu mesma o comprar.  
 Enrubesceu: cai bem um pudor à alva boca, mas esse, 35  
 se é fingido, vai bem, sói estorvar se real.  
 Quando baixados olhinhos ao seio tu te lançares,  
 pra quem muito trouxe, tu no retorno olharás.  
 E talvez com Tácio reinante as imundas Sabinas  
 não quisessem ter múltiplos hábeis varões. 40  
 Marte agora excita o ânimo a guerras externas,  
 Vênus reina porém na de Eneias nação.  
 Brincam as formosas, casta é com quem ninguém flertaria;  
 rústica se ela não for, vai ela mesma flertar.  
 Mesmo também as que trazem rugas no centro da fronte 45  
 olha, das rugas também múltiplos crimes decaem.  
 Vimos que as forças dos jovens Penélope no arco tentava:  
 arco de chifres assim ia os flancos provar.

Já escapa oculta e engana a nós a volúvel idade,  
 célere escapa e assim n'águas dos rios se vai. 50  
 Bronzes brilham com uso, boas vestes se entrajam;  
 branca a casa estará, se for deixada ao bolor.  
 Formas, se não os recebes, sem exercício envelhecem;  
 mas bom efeito não faz só tu manteres uns dois:  
 é mais certo tirar de muitos, assim não te invejam; 55  
 farta presa da grei vem para os lobos assim.  
 Eis, que o teu vate, além de novos poemas, que pode  
 dar? Pois muitos mil do novo amante terás.  
 Mesmo o deus dos vates, mágico em pálio dourado,  
 toca na lira uns sons, fios dourados também. 60  
 Quem te der, será maior que o magnífico Homero.  
 Crê-me – pois é razão muito engenhosa, o te dar.  
 Nem tu, se alguém comprar o preço da própria cabeça,  
 não o desprezes, pois ter pés de giz não vai mal.  
 Nem te enganem os velhos de cera ao redor da antessala: 65  
 leva contigo os avós, ó pobretão amator!  
 Há alguém, porque belo, que queira uma noite de graça?  
 Roga o que o amante dará antes em troca de amor!  
 Parco exijas o preço, enquanto a rede tu estendes,  
 pra ele não te deixar; queima o cativo à tua lei. 70  
 Não, não machuca um amor simulado: acredite que é amado,  
 mas que tu cuides pra não ser-te gratuito esse amor.  
 Nega várias noites. Finge uma dor de cabeça,  
 ou a desculpa será um pouco a Ísis servir.  
 Logo o recebe, pra não ter costume no sofrimento, 75  
 pra não amolecer tendo repulso o amor.  
 Surda se faça a tua porta aos pedintes, frouxa aos que trazem,  
 faz o acolhido ouvir ditos do exclusivo amator,  
 e ferida te ponhas primeiro a quem quer que feriste,  
 tua culpa deduz, se dele a culpa igualar. 80  
 Mas que tu nunca dês um tempo espaçoso pra iras:  
 ira retida demais várias rixas já fez.  
 Mas também aprendam os olhos o choro forçado:  
 ambas bochechas serão úmidas com teu chorar.  
 Nem, se alguém enganares, temas fazer o perjúrio: 85  
 Vênus os numes já faz surdos em jogos de amor.  
 Hábil escravo e escrava prepara pra essa tarefa,  
 que eles ensinem também algo que possam comprar.  
 Peçam pouco pra si, pois pouco pedindo de muitos,  
 dessas migalhas irão grandes recursos juntar. 90  
 Que tua irmã, a mãe e a nutriz arranquem do amante:  
 podem muitas mãos logo essa presa vencer.  
 Quando faltar-te razão pra poder pedir mais presentes,  
 com bolo tenta mostrar: teu natalício chegou!  
 Cuida que ele não ame seguro sem ter concorrente: 95  
 se as brigas tolher, não dura bem esse amor.  
 Que ele veja em todo o leito vestígios dos outros,  
 lívida note a cerviz, cheia de marcas carnaís.

Que veja especialmente os presentes mandados por outro.  
Se ninguém te der,      vai para a rua pedir. 100  
Quando lewares muito, pra que também não dê tudo,  
algo pra não devolver      pede emprestado pra ti!  
Língua te ajude a esconder a mente, ferindo e assoprando:  
ímpios venenos estão      sob o mais doce do mel.  
Se meus conselhos souberes, por meu extenso costume, 105  
se tu não deres minha voz      nem para um vento ou frescor;  
Sempre dirás que eu tenha saúde e, sempre rogando,  
que esses ossos meus      deitem finados em paz!”  
Voz ainda falava, quando a sombra mostrou-me.  
Foi difícil conter,      pra não lançar-lhe as mãos, 110  
pra que não à coma branca, rara, e aos ébrios  
olhos e face senil,      eu lhe pudesse rasgar.  
Deuses te deem Lar nenhum, e velhice indigente,  
sede perpétua também,      longos invernos, por fim!

## Poema IX

Todo amador, militar - tem suas armas Cupido;  
 Ático, crê em mim: todo amador, militar.  
 Servem hábeis à guerra também as idades de Vênus:  
 torpe um senil militar, torpe um senil em amor.  
 Ânimo, que o comandante pede do forte soldado, 5  
 ao seu varão também pede uma bela mulher.  
 Ambos vigiam, na terra descansam este e aquele –  
 um, da senhora aos portões, outro, aos do seu general.  
 Longo é o caminho para o soldado; se ordena a menina,  
 forte amante sem fim sempre por ela ele irá. 10  
 Vai por montes difíceis; também, inundados por chuvas,  
 vai os rios cruzar, mesmo com neve glacial;  
 ao cruzar um estreito, o Euro não vai ser desculpa,  
 nem vai pedir astros bons quando as águas singrar.  
 Quem, a não ser soldado e amante, a noite gelada, 15  
 neves, também temporais vai conseguir suportar?  
 Um, batedor enviado contra as hostes infestas,  
 outro, olho ao rival como inimigo, mantém.  
 Graves cidades aquele, enquanto as portas da amante  
 este sitia: aqui, portas, mas lá são portões. 20  
 Sempre tem sido vantagem tomar inimigos que dormem,  
 com armadas mãos vulgos inermes matar.  
 Fero exército assim tombou de Reso da Trácia:  
 ó cativos corcéis, vós desertastes o rei.  
 Certamente os amantes gozam do sono do esposo: 25  
 erguem os próprios punhais, enquanto dorme o rival.  
 Ultrapassar uma tropa de guardas, também os vigias,  
 é de soldado o dever, mas é também do amador.  
 Marte dubio, Vênus incerta; vencidos ressurgem,  
 mas quem negas jazer, esse por terra já cai. 30  
 Logo, quem quer que o amor chamava de inércia,  
 pare, porque o amor é de um engenho incomum.  
 Arde grande Aquiles pela tirada Briseida,  
 (Troia, mate os aqueus enquanto podes vencer!);  
 Ia Heitor do abraço de Andrômaca até as suas armas, 35  
 e foi a própria mulher quem o seu elmo lhe deu.  
 Chefe supremo, Atrida, vendo a Priameida, tomado  
 foi, pois as comas, então, como de Mênade usou.  
 Marte também sentiu a prisão pelos laços do artífice:  
 essa fábula foi sempre contada no céu. 40  
 Fui preguiçoso, também nascido pros ócios diversos;  
 leito e sombra então peito amolecem em mim.  
 Foi-se a preguiça pelos cuidados de bela menina:  
 manda meu bronze ganhar dentro do seu batalhão.  
 Vês-me então gerindo, agitando noturnas batalhas: 45  
 quem não quer vadiar torne-se amante pra já!

## Poema X

Tal como aquela do Eurota levada em frígios navios,  
 sendo da guerra a razão entre seus cônjuges dois,  
 tal como Leda, a qual por plumas alvas oculto,  
 cisne falso gozou, pássaro adúltero então,  
 qual Amímone ia vagando em planície deserta, 5  
 quando com jarro apertou coma no seu caminhar,  
 tal tu eras, por ti temia a águia, o touro,  
 e tudo aquilo no que Júpiter se transformou.  
 Já meu temor me saiu, minha alma está sã do meu erro,  
 pois o teu rosto não mais o meu olhar cativou. 10  
 Por que eu mudei, tu perguntas? Porque tu queres presentes!  
 Tu não consegues ser mais fonte pra mim de prazer.  
 Eras simples então, amei-te o corpo e tua alma.  
 Já machucou as feições com os teus vícios mentais.  
 É menino e nu o Amor, sem malícia dos anos, 15  
 roupas ele não tem pra transparente ele ser.  
 Quê, ordenas então pôr preço no filho de Vênus?  
 Ele não guarda um tostão, pois não tem bolso nenhum!  
 Vênus nem filho venéreo são hábeis em feras batalhas:  
 tu não vás colocar bronze com os deuses em paz. 20  
 A meretriz se põe ao mercado por preço ajustado,  
 mísera, o corpo vendeu pelas migalhas que dão.  
 Juras porém deixou às ordens de leno avarento,  
 e, o que fazes por bem, ela coagida é que faz.  
 Toma de exemplo o gado, que de razão é carente: 25  
 torpe é perceber feras saberem melhor.  
 Égua não cobra ao cavalo, vaca não exige do touro,  
 nem o carneiro dará mimos que ovelha pedir.  
 Só a mulher exulta com espólio tomado do homem,  
 sói as noites locar sói com seus preços já vir, 30  
 vende o que a ambos apraz, aquilo de que ambos precisam,  
 dá o seu preço que pôs como a vontade lhe vem.  
 Vênus um grato prazer dará aos dois igualmente,  
 ela por que quer vender, ele por que quer comprar?  
 Mas por que dano pra mim e a ti lucrativa volúpia 35  
 há no que esforço comum traz ao varão e à mulher?  
 Não se deixam vender testemunhas a falsos juízos,  
 arca não vais revelar de um escolhido juiz.  
 Torpe é defender os réus com língua comprada,  
 torpe que os tribunais cheios estejam de bens, 40  
 torpe que aumentes na cama os bens paternos herdados,  
 rosto teu prostituir, porque querendo lucrar.  
 Gratos devemos ser por coisas que sejam gratuitas:  
 por leito que eu pagarei não pode haver gratidão.  
 Tudo pagou o contratante, livre, a mercê dissolvida: 45  
 não permanece a ti como se teu devedor.  
 Parem, ó belas, de pôr um preço, barganha por noite:  
 bons momentos não dão sórdidas presas assim.



Tanto não foi vantagem pôr preço às joias sabinas,  
que uma sacra vestal seu próprio crânio esmagou. 50  
E as entranhas de onde saíra rasgou com sua espada  
o filho: isso se deu pela razão de um colar.  
Não é indigno porém pedir presente a um rico:  
ele tem prêmios a dar pra qualquer um que pedir.  
Colhe então as uvas que pendem da vide já plena, 55  
que belos frutos te dê rico de Alcínoo torrão.  
Conta a paga do pobre que seja fiel, dedicado,  
pois de acordo ao que tem deve a senhora tomar.  
É também celebrar com versinhos lindas meninas  
dom meu: quem eu quiser, fica por arte imortal. 60  
Rasgam-se as vestes, quebram-se as jóias e o ouro,  
mas quem poemas tiver fama perene terá.  
Não é o dar, mas pôr preço: isso eu rejeito, e odeio;  
se não pedires mais, o que te nego, darei!

## Poema XI

Ela ordena e penteia os desarrumados cabelos:

Nape, és douda, a melhor,      nem se compara às demais!

Digo que te conheci ministra das noites furtivas,

útil pra notas levar, muito engenhosa também.

Sempre vinhas pra mim exortando Corina hesitante,

sempre no meu trabalhar      foste-me muito fiel.

Toma as minhas tabuinhas que fiz à senhora, cedinho

leva sem demorar, bate, aplicada, objeções.

Tu não tens veia de sílica nem um peito de ferro,

e não existe em ti simplicidade demais.

Posso crer que sentiste uma vez o carcás de Cupido:

olha agora, em mim,      da tua milícia os sinais!

Se perguntar-te o que faço, vivo a esperança da noite,

branda cera dirá outras que anoto com as mãos.

Falo, e as horas fogem: leva, ela livre, as tabuinhas,

mas (de verdade!) faz continuamente ela ler.

Mando que vejas os olhos e a fronte, enquanto for lendo:

silenciosa feição      deixa o futuro saber.

Breve, ordeno, faz que responda com muitas palavras:

eu, da cera o brilhar limpo me dá aversão.

Que ela aperte em ordem as palavras, demorem-se os olhos

meus na margem final      vendo a letrinha menor.

E pra que cansar os dedos com esse estilete?

Só tenha essa inscrição: toda a tabuinha com “Vem!”

Que enfeitar a tabuinha vitoriosa com louros,

pondo em venéreo altar      não me demore a fazer.

Escreverei: “VÊNUS, COM SERVAS SINCERAS NASÃO TE

BRINDA; ELAS, PORÉM, JÁ FORAM LENHO BEM VIL.”

## Poema XII

Chorem pois meu caso – tristes voltaram as tabuinhas:  
 hoje uma carta infeliz diz que não pode me ver.  
 Algo são os presságios: logo que ia descendo,  
 Nape os dedos deixou como empedrada ao portão.  
 Lembra-te: ao cruzar de novo as portas, pra fora, 5  
 cuida, sóbria: os pés debes mais alto passar!  
 Fora daqui, difíceis tabuinhas, madeiras funestas!  
 tu, essa cera, também, toda repleta de nãos! –  
 Penso, pois, da flor de longa cicuta colhendo,  
 uma abelha te fez de ínfimo Córstico mel. 10  
 Como pintada por dentro em cinabre tu enrubescias –  
 era aquela cor sanguinolenta, aliás.  
 Lenho inútil, jazei jogadas nas encruzilhadas,  
 rodas retalhem a vós sob os seus eixos, pesar.  
 Mesmo aquele que te deu uso a partir de arvoredos: 15  
 puras, condenarei, ele não teve essas mãos.  
 Árvore aquela ofertou suspender cerviz miserável,  
 ela ao carrasco ofertou cruces terríveis também;  
 ela torpes sombras deu para as roucas corujas,  
 ovos de abutre levou, mochos nos ramos também. 20  
 Eu àquelas juntei os nossos insanos amores,  
 leves palavras eu dei para à senhora levar?  
 Ceras mais aptas a intimações prolixas levassem,  
 para um duro censor ler em altíssima voz.  
 Essas tabuinhas deviam ser pra registros contábeis, 25  
 nelas avaro a chorar, por ter perdido seus bens.  
 Logo eu senti: sois coisas dúplices como seu nome,  
 mesmo seu número foi péssimo auspício pra mim.  
 Que posso irado pedir a não ser que a podre velhice  
 roa-te, e faça cãs nessa cerinha o bolor? 30

## Poema XIII

Já por sobre o Oceano vem de um velho marido  
 loura que o dia já traz em um gelado vagão.  
 “Corres pra onde, Aurora? Fica! E à sombra de Mêmnon  
 mata uma ave anual para a seu filho ofertar.  
 Já me apraz jazer nos tenros braços da amada, 5  
 pois bem junto do meu seu corpo agora inda está.  
 Vem agora pesado sono e ar bem gelado,  
 aves num claro cantar piam graciosas aqui.  
 Corres pra onde, ingrata aos varões, ingrata às meninas?  
 Freia orvalhado bridão com tua púrpura mão! 10  
 Antes de tua entrada melhor os astros serviram:  
 nautas não errarão néscios no meio do mar.  
 Quando tu surges, embora lasso o viajante vem vindo,  
 às suas feras mãos pegam nas armas varões.  
 Vês primeiro onerado campônio com arado no campo, 15  
 chamas primeiro os bois lentos, pro jugo aceitar.  
 Roubas tu meninos ao sono e os entregas aos mestres,  
 pra que sintam nas mãos tenras açoite feroz.  
 Aos tribunais envias incautos com certas fianças,  
 pra que a um só dizer venha-lhes grande penar. 20  
 Nem ao juiz, nem mesmo à defesa tu és prazerosa,  
 penso; levantam os dois, para disputas iguais.  
 Tu, quando podem mulheres cessar aqueles deveres,  
 chamas laníficas mãos para de novo fiar.  
 Tudo eu aguento – mas de manhã levantar as meninas, 25  
 quem, a não ser sem amor, pode então isso aguentar?  
 Quis muitas vezes que a noite a ti ceder não quisesse,  
 que diante de ti astros não fossem fugir.  
 Quis muitas vezes, ou que o vento quebrasse teu carro,  
 ou que caísse um corcel preso por nuvem espessa. 30  
 Corres pra onde, invejosa? Se filho negro tiveste,  
 foi daquela cor teu coração maternal.  
 Quis que pudesse tua história contar a Titono:  
 nunca uma história no céu houve mais torpe de alguém!  
 Quando dele te afastas, por ser muitíssimo velho, 35  
 longe do idoso, em manhã, surges no carro cruel.  
 Caso Céfalo, quem preferes, tivesses nos braços,  
 tu gritarias: ‘Ai! Lentos, noturnos corcéis!’  
 Por que amando me punes, se teu varão é que murcha?  
 com esse velho casar eu por acaso ajudei? 40  
 Vê, quantos sonos já ofereceu ao jovem amante  
 Lua! – a ela não poderás nunca em beleza vencer.  
 Próprio pai dos deuses, pra não te ver com frequência,  
 duas noites juntou, pra conseguir seu prazer.”  
 Eu acabei o protesto, parece que ouviu, enrubesce; 45  
 dia porém não tardou nem um pouquinho a nascer.

## Poema XIV

Eu te dizia: “desiste, larga o tratar dos cabelos!”  
 Coma agora não tens pra que possas tingir.  
 Mas, antes disso, qual seria maior que teus cachos?  
 Soltos tocavam no fim das tuas coxas então.  
 Quê? Por que eram tênues, tu enfeitá-los temias? 5  
 Como os véus (vários tons) que os chineses detêm,  
 ou como o fio que a aranha estende com pé gracioso,  
 quando nas telhas do lar vai sua obra tecer.  
 Mas não foram eles nem negros, nem alourados,  
 algo de neutro porém, mistas as colorações. 10  
 Qual nos mádidos vales do monte clivado do Ida,  
 cedros têm essa cor, quando descascam-se então.  
 Mais, porque eram aptos, dóceis a cem penteados,  
 nula causa de dor eles trouxeram a ti.  
 Nem a agulha quebrou-os, nem os dentes do pente; 15  
 criada ao te pentear sempre da coma cuidou.  
 Ante os meus olhos sempre foste ornada, mas ela  
 nunca os braços feriu quando ia os grampos tirar.  
 Sempre, porém, de manhã, o cabelo desarrumado  
 se espalhava ao colchão púrpura, quase de pé. 20  
 Era também bonito em desleixo, tal báquide trácia,  
 quando ao acaso jaz lassa no verde capim.  
 Mesmo ele sendo tão fino quanto penugem,  
 quantas maldades, ai!, esse cabelo sofreu.  
 Quão pacientes as comas se deram ao ferro e ao fogo, 25  
 pra que surgissem assim cachos nos tortos anéis!  
 Eu gritava: “é crime, crime queimar seus cabelos!”  
 Solto já basta, cai bem! Poupa a cabeça, cruel!  
 Leva violência pra longe! Não há razão pra queimá-lo;  
 próprio cabelo irá dar às agulhas lição”. 30  
 Morrem tuas comas formosas – tais Apolo as queria,  
 tais mesmo Baco já quis tê-las dispostas em si!  
 Elas eu compararia àquelas que teve Dione,  
 ao ser pintada a guardar cachos nas úmidas mãos.  
 Mas por que tu reclamas perder desgrehados cabelos? 35  
 Por que o espelho depões, louca, com tristes tuas mãos?  
 Não se acostumam a bem espiar a ti os olhinhos:  
 para agradares a ti deves de ti esquecer.  
 Não te feriram encantos com ervas de uma inimiga,  
 velha nenhuma lavou com água Hemônia pra ti; 40  
 nem te deixou doente uma mórbida força – sai, mau agouro! –,  
 densas comas não caem por invejoso falar.  
 Os prejuízos tiveste por tua mão, tua culpa:  
 tu misturavas ali pros teus cabelos poções.  
 Já da Germânia mandam pra ti cabelos cativos, 45  
 tu segura estarás quando os espólios vestir.  
 Quanto terás de rubor toda vez que as comas olharem,  
 “pelas compras”, dirás, “sou aprovada por ti,

eu não sei por qual Sicambra tu me elogias;  
lembro a fama, porém, quando ela a mim pertenceu.” 50  
Mísero! Mal ela pode conter o choro e seu rosto  
cobre com suas mãos, face pintada em rubor,  
tem a coma no peito e contempla os cabelos de outrora.  
Pobre de mim, pois ali não mereciam ficar!  
Tu, recompõe teu rosto e mente: repara-se o dano. 55  
Breve verás nascer coma nativa pra ti.

## Poema XV

Por que me jogas na cara, Livor, os anos de ócio,  
 falas que os versos meus são de um espírito vão,  
 que não vou como os pais, enquanto sustém-me a idade,  
 prêmio de um militar cheio de pó perseguir,  
 que não vou as leis verbosas saber, sem ir nunca 5  
 prostituir a voz dentro do fórum ruim?  
 É mortal a obra que queres, a mim fama eterna  
 busco; cantado, imortal no mundo todo serei.  
 Vive o Meônida enquanto Tênedo e Ida existirem,  
 enquanto a água se for do Simoente pro mar; 10  
 vive também o Ascreu, enquanto fermentam as uvas,  
 Ceres ceifada cair, foice recurva se usar.  
 Sempre será o Batíada em todo o mundo cantado:  
 se falta inspiração, vale na arte bem mais.  
 Nada virá rebaixar de Sófocles e o seu coturno; 15  
 com sua Lua e o Sol pra sempre Arato estará;  
 enquanto escravo audaz, duro pai e uma ímproba lena,  
 branda rameira houver, há de Menandro existir.  
 Ênio, carente de arte, e Ácio de voz animosa,  
 têm eles nome tal, que vão jamais perecer. 20  
 Primo navio e Varrão, que idade não os conhece,  
 que áureo vela a buscar foi o Esônio varão?  
 Vão daí perecer de Lucrécio os versos sublimes,  
 quando o dia vier pra esse mundo acabar;  
 Títiro, mais as colheitas e armas de Eneias leremos, 25  
 enquanto Roma triunfar, topo do mundo atingir.  
 Enquanto o fogo e o arco sejam de Amor, suas armas,  
 vão se aprender metros teus, culto Tibulo imortal.  
 Galo tem fama no Oeste, Galo no Leste conhecem,  
 fama com Galo também sua Licóris terá: 30  
 mesmo se pedras, se paciente dente do arado  
 morrem, e o tempo corrói, morte os poemas não têm.  
 Cedam reis aos poemas, e dos reis os triunfos,  
 ceda a margem também de áureo Tago tão bom.  
 Vis o vulgo admira, a mim, Apolo alourado 35  
 vai repletas servir taças com água Castal.  
 Que eu sustenha na coma mirto do frio temente,  
 que assustado amator, muito ele leia de mim!  
 Pasta entre vivos Livor, depois do fado aquieta,  
 quando as honras irá dar para quem merecer. 40  
 Logo porém ao chegar a mim derradeira fogueira,  
 eu viverei: de mim parte sobreviverá.

## 8. COMENTÁRIOS

A experiência de traduzir duas vezes o livro primeiro dos *Amores*, utilizando balizas métricas bastante distintas entre si, foi bastante interessante e desafiadora. O nosso ponto de partida foi, evidentemente, a tradução em metro tradicional. Quando da sua produção, para a monografia de que parte este trabalho (SOUZA, 2013), argumentamos que o processo editorial por que teriam passado os *Amores* – indicado pelo epigrama de abertura – poderia ter tido como consequência um arranjo proposital da ordem dos poemas, o que poderia explicar algumas similitudes temáticas e referências cruzadas que encontramos durante a leitura.

Dessa maneira, percebemos que o poema 1, desenvolvendo uma questão metapoética, estaria correlacionado com o multirreferencial poema 15: abertura e fechamento do livro claramente apontando para aspectos da própria produção poética. Já os poemas 2 e 9 se aproximariam pela temática da *militia amoris*, o costume de representar a atividade do amante como uma questão militar: no 2, um triunfo militar de Cupido, e no 9 desenvolvendo o paralelismo entre soldado e amante de maneira explícita. Os poemas 3 e 10 têm ambos a temática da imortalização por meio da poesia, que é o presente que o poeta tem a oferecer para sua amada. Continuando as relações, os poemas 4 e 11 agem em oposição: em 4, temos a apresentação do rival, o marido, enquanto em 11 temos a apresentação da aliada, a escrava Nape. Os poemas 5 e 12 também se estruturam de maneira contrastiva, uma vez que em 5 há a satisfação amorosa, o que é negado, via carta, em 12. Já 6 e 13 apresentam ambos objeções aos desejos do eu-elegíaco, pois em 6 ele é impedido de entrar pelo guarda que mantém a porta trancada, e em 13 ele é obrigado a sair, pela chegada da Aurora. O tema da violência é apresentado em 7 e 14, sendo que na primeira ocasião é uma violência do eu-elegíaco contra a amada, e na segunda é a própria amada que se fere – os dois poemas também se aproximam pelas múltiplas referências aos cabelos da *puella*. Agindo como eixo de simetria, há o poema 8, o maior do livro, apresentando a figura da alcoviteira, que toma a palavra para desmontar as juras de fidelidade do eu-elegíaco.

Enfim, a produção da tradução em metro tradicional foi realizada procurando evidenciar essas questões, levando em conta principalmente as inúmeras repetições vocabulares que evocam as temáticas que comentamos. Esse texto foi trabalhado durante muito tempo desde então, incluindo inúmeras revisões enquanto elaborávamos a versão com evocação do ritmo antigo. Além disso, favoreceu a sua realização o fato de ter sido composta em um metro tradicional e bem estabelecido em português, em vez de tentar executar uma lógica exótica que organiza o ritmo de forma bastante diferente.



Declaramos de antemão que a versão tradicional ficou mais consistente, neste estágio de apresentação, que a tradução que trabalha o ritmo antigo. Entretanto, há ainda algumas questões que nos incomodaram em sua execução. A principal delas foi espacial. Houve situações em que o nosso parâmetro de tradução verso-a-verso acabou nos levando a optar por supressões ou condensações que, embora não prejudiquem seriamente a apresentação dos poemas, acabam por ocultar alguns jogos interessantes do texto de partida. Outra questão que também é preciso destacar – e muito por isso começamos a considerar a nossa proposta mais recente – é que a dupla 12/10 sílabas muitas vezes não marca de maneira explícita as diferenças de composição entre hexâmetro e pentâmetro, principalmente em termos de sonoridade e também de variação, uma vez que são medidas fixas. O ponto crucial da cesura obrigatória do pentâmetro também não foi trabalhado na presente versão da tradução, embora possamos imaginar outra saída pra isso nesse metro em outra oportunidade. Esse tipo de jogo rítmico, como dissemos, é importante para o desenvolvimento do poema 1, em que Cupido rouba um pé do poema épico do eu-lírico, transformando o metro num dístico elegíaco. O roubo do pé, na versão 12/10, se coloca na diminuição do número de sílabas poéticas entre um verso e outro, entretanto o contraste rítmico que há (e destaca-se aos ouvidos) entre o hexâmetro e o seu par elegíaco não fica, de maneira alguma, tão evidente nessa proposta.

Partindo do princípio de tentar tornar evidente uma questão como essa, consideramos a produção da tradução que tenta trabalhar o ritmo antigo, que acabou dando origem à presente comparação. Partimos de critérios métricos bastante estritos em um primeiro momento, tendo como base as propostas de Nunes, Antunes e Nogueira, mas eles precisaram, em vários pontos, ser revistos. Isso porque a primeira versão do texto, que apresentamos em nossa qualificação, preocupada em testar as possibilidades da baliza métrica, obteve menos sucesso no que toca às questões semânticas e a alguns jogos poéticos. Houve trechos mesmo incompreensíveis a um leitor que não tivesse contato com o texto antigo e, mesmo para quem tivesse o latim à mão, de entendimento bastante prejudicado. Para além dessa questão básica, muitos versos ficaram sem o cuidado estético que se espera de uma tradução poética.

Nessa primeira tentativa da tradução com emulação do ritmo antigo, a nossa proposta de manter o tom vocabular leve, por exemplo, não pôde ser executada, uma vez que, no afã de se atender ao requisito métrico, foram escolhidas algumas palavras que não indicavam nenhuma leveza, além da produção de alguns hipérbatos bem severos. Isso foi de encontro, inclusive, mesmo ao que consideramos como critérios importantes de tradução, que apresentamos na nossa pequena discussão teórica sobre o assunto e também na discussão das duas tradições tradutórias. Entretanto, isso fez parte do processo de crescimento do texto e foi

útil para reavaliar toda a questão e entender de forma mais profunda, por meio desse insucesso, as concepções poéticas por trás dos trabalhos dos teóricos de tradução que lemos.

Uma questão que tivemos de aceitar foi que, com a mudança de metro, algumas das outras características textuais, como essa do uso vocabular leve, acabaram se modificando. Ou seja, por mais que no princípio tivéssemos a intenção de ter o metro como única variável, provou-se o ponto de que a produção poética não tem as suas diversas características – musicalidade, ritmo, metro, jogos semânticos, etc. – desvinculadas. Dessa forma, seja na primeira tentativa frustrada, seja nessa versão reavaliada que apresentamos, a mudança no critério métrico impactou várias das escolhas que fizemos na produção do texto.

A versão mais recente dessa tradução não tradicional encontrou sucesso, felizmente, no seu objetivo principal, que foi a evocação de características rítmicas do texto antigo. É evidente que a relação entre sílabas longas e breves é bem diferente daquela que temos entre tônicas e átonas, mas o trabalho de substituir as longas em posição *princeps* por tônicas portuguesas foi eficiente na produção de um ritmo que vai se impondo ao longo da leitura, e vai se desenvolvendo cada vez mais naturalmente ao longo dos poemas. E esse ritmo também produz estranhamento ao leitor, que percebe claramente que há algo diferente acontecendo. É evidente que dependemos do conhecimento prévio do leitor para que ele identifique imediata e especificamente o que está havendo – a ressonância do ritmo antigo –, como já se considerava desde o comentário de Castilho sobre as tentativas de produção de hexâmetros portugueses. O fato é que, sonoramente, a experiência dessa tradução é bem interessante.

Há muito espaço para crescimento, entretanto. Muito do que foi frustrado na execução da primeira versão dessa proposta de base núnica, como dissemos, tinha relação com um menor domínio das possibilidades da medida escolhida, e isso acabou gerando uma série de problemas. A maior parte deles ocorreu justamente na execução dos pentâmetros, que nos levou a uma pesquisa enorme de oxítonas que, principalmente no início, acabou parando em pronomes pessoais, advérbios e monossílabos – justamente o tipo de palavra que vimos Platnauer mostrar que não eram as escolhas principais dos poetas de nosso período, ainda mais Ovídio. Ficava claro, também, que algumas dessas palavras foram colocadas no texto para atender à questão métrica, impactando na qualidade do verso. Em outros momentos, esse mesmo problema nos levou à colocação de verbos no infinitivo nas posições finais de cada hemistíquio do pentâmetro, frequentemente da mesma conjugação, levando a algumas rimas que soavam bastante problemáticas. Essas duas consequências da procura por oxítonas foram em parte resolvidas neste estágio da defesa do trabalho, mas, como dissemos, ainda há espaço para evolução nesse sentido.

O mesmo pode ser dito a respeito das inversões sintáticas. A principal motivação para o seu aparecimento na nossa primeira tentativa com o metro que evoca o ritmo antigo, principalmente nos pentâmetros, foi relacionado com jogos posicionais produzidos por Ovídio no texto de partida, separando, por exemplo, substantivos dos seus adjetivos entre os dois hemistíquios, ou realizando adiamento de informações dentro do dístico. Nos dois casos, tentar trabalhar com isso gerou sentenças muitas vezes incompreensíveis em português e, procurando uma melhor fluidez das sentenças, a recuperação desses jogos posicionais mais complicados passou a ser uma preocupação menor nessa revisão. Ainda assim, alguns desses posicionamentos persistem, seja porque produzem efeitos interessantes (como alguns adiamentos), seja porque procuramos manter a ordem de apresentação dos elementos nos hexâmetros e pentâmetros, tendo em mente a correspondência verso-a-verso.

Consideramos, enfim, que ambas as traduções ainda podem crescer em qualidade, e que um trabalho como esse é sempre um trabalho em processo. Partimos agora para uma discussão um pouco mais pormenorizada a respeito de questões que nos chamaram a atenção ao longo do nosso trabalho, e que acabaram tendo consequências interessantes em ambas as traduções. Começaremos com o poema I, uma vez que julgamos ter dado conta do debate sobre o epigrama no nosso capítulo de discussão dos parâmetros tradutórios.

## NOTAS GERAIS

### Poema I

Como dissemos, a peça que abre os *Amores* é metapoética e debate o contraste entre os metros e as temáticas da épica e da elegia amorosa. Nesse ponto, a tradução de emulação do ritmo antigo se destaca em relação à versão tradicional, por apresentar maior contraste sonoro. Vamos a uma discussão ponto a ponto.

v.1-2: O poema inicia com a palavra *arma*, o que é uma clara alusão à abertura da *Eneida* de Virgílio: “*arma uirumque cano (...)*”. Ambas as versões levaram em conta essa abertura tão característica – e tão contrastiva em relação ao conteúdo do livro – e, assim, também iniciam com “armas”. J. C. McKeown, em seu comentário sobre o primeiro livro dos *Amores* (1989) nos lembra (p. 11-12) de que Ovídio está jogando, de maneira paradoxal e criando falsas expectativas, com a longa tradição de se abrir uma obra poética com palavras que evoquem o assunto que será desenvolvido.

v. 3-4: descrição do procedimento de Cupido para transformar o verso épico em um dístico elegíaco, “surrupiendo” um pé da épica do eu-lírico. É interessante observar que a referência é a um verso de cinco pés, e não seis, que vimos ser justamente a razão para nomearem o verso pentâmetro – embora tenhamos verificado, a partir de West, Nougaret e Platnauer, que o pentâmetro também tem seis longas em posição *princeps*, o que não poderia ser produzido apagando um pé inteiro. Fato é que procuramos, em ambas as traduções, utilizar o verbo “surrupiar”, que mesmo não sendo a tradução mais estrita, “roubar”, dá conta desse sentido e acrescenta o clima de pilhéria e provocação entre Cupido e o eu-lírico. McKeown mostra (1989, p. 13) que é comum representar Cupido como ladrão, embora a ideia de roubar um pé para formar o verso elegíaco seja bem incomum.

v. 5-20: longa fala do eu-poético direcionada a Cupido, repleta de acusações de megalomania. O argumento aqui é que Cupido está se metendo em questões que não lhe dizem respeito, tentando adquirir poder sobre questões que não são suas, e o eu-lírico supõe o caos que seria se os deuses resolvessem trocar de atividades. A crueldade de Cupido, assim como sua juventude, são evidenciadas em ambas as traduções, quando do questionamento do eu-lírico.

Chama a atenção a referência a Piérides, que é o primeiro momento em que se aponta algum local vinculado com as Musas (especialmente com ligação épica) – os outros pontos são o Hélicon e a lira Aônia. Tentamos executar essas referências em ambas as propostas, julgando que a insistência do eu-lírico nessas localidades épicas está intrinsecamente ligada com a sua *recusatio* às avessas. Normalmente, a *recusatio* se apresenta com o eu-lírico afirmando ser um poeta menor, que não seria digno de textos épicos. Não é o caso aqui: nosso eu-lírico afirma ser muito bom nisso, mas acabará produzindo elegia ao ser forçado por Cupido. Outro ponto ligado à solenidade da épica é a escolha da palavra “vate”, usada pelo próprio eu-lírico, para se definir como poeta, o que procuramos manter em ambos os trabalhos.

Destacamos também a presença de Diana – a virgem que iria governar os campos no lugar de Ceres, na suposição de caos do eu-lírico – que é citada de maneira indireta. Preferimos manter esse estilo de referência em ambas as traduções porque vimos o jogo referencial ser uma característica importante entre os elegíacos, ecoando a estética helenística.

A oposição entre Febo Apolo e Marte, é importante destacar, não é tão forte, conforme explica McKeown (1989, p. 18-19), uma vez que Apolo aparece muitas vezes ligado a atividades bélicas, embora Marte seja claramente não musical. O estudioso evidencia que a oposição é entre seus atributos, lança e lira, conforme esperamos ter deixado claro.

v. 21-26: reação de Cupido às questões do eu-lírico, resolvendo rapidamente as objeções contra a elegia: agora o poeta deve largar a épica em favor da elegia por estar apaixonado – mas sem um algo para o seu amor, como veremos, uma vez que seu peito está vazio (v. 26). A respeito das escolhas tradutórias, a versão tradicional apresenta o neologismo “luneou” para a raríssima forma conjugada *lunauit*, que McKeown mostra (1989, p. 25) haver somente em Propércio 4.6.25. Acabamos não utilizando essa escolha na versão de emulação do ritmo, embora a imagem lunar na dobre do arco seja bastante interessante. As duas traduções também divergem na fala de Cupido, embora sejam ambas claras a respeito de o deus querer fazer o poeta engolir as objeções.

v. 27-30: poema retorna ao ponto inicial, mas com o abandono de tema e metro épicos. O eu-lírico dirige sua resolução à Musa – que McKeown mostra (1989, p. 30) ser tratada de forma personificada e também figurada como composição poética – que agora vai ser composta em onze pés, evocando de novo o dístico elegíaco. No v. 28 da tradução com emulação do ritmo antigo, temos a interjeição “ai!” ajudando a manter o final oxítono do primeiro hemistíquio. Embora seja uma inserção com propósitos métricos, ela contribui para o tom lamentoso de abandono da épica.

## Poema II

O eu-elegíaco, que vimos ter sido dobrado por Cupido no poema anterior, aceita sua condição de vencido e transmite essa ideia com a imagem do triunfo militar, primeiro indício da *militia amoris*. A postura de Cupido como excessivamente cruel é criticada, e para isso aparece até uma referência a César (Augusto), conhecido pela sua política de clemência aos vencidos.

v. 1-8: o eu-elegíaco começa a perceber os efeitos da flecha de Cupido, embora ainda não apareça um alvo para sua paixão. Características típicas do apaixonado, como a perda do sono, aparecem aqui.

v. 9-12: eu-elegíaco decide se cede ou não aos efeitos do Amor. Essa hesitação é evidenciada por repetições vocabulares, como a que recuperamos na tradução com o verbo “ceder” na tradicional e “condescender” na mais recente.

v.13-18: aparece a consideração de que quem muito resiste, sofre mais. Destaca-se a imagem do jugo dos bois, que aparecerá várias vezes ao longo do texto como metáfora do

sentimento amoroso: aqui, é dada uma situação que simplesmente se aceita e com que se convive da melhor maneira possível.

v. 19-52: desenvolvimento da imagem do triunfo, logo após a aceitação do eu-elegíaco em ser prisioneiro do Amor. Temos no v. 44 um exemplo do que falamos a respeito de versos com a mesma terminação: “passarás” e “darás” encerram cada um dos hemistíquios do pentâmetro, em um verso que ainda se apresenta pouco feliz. Destaca-se o aparecimento de Baco no v. 47-48, que virá a aparecer outras vezes ao longo do livro, algumas vezes junto a Apolo.

### Poema III

Juras de amor eterno do eu-elegíaco à moça que lhe teria roubado o coração. É a primeira vez que vemos a recém-descoberta paixão do eu-elegíaco ser direcionada a um alvo concreto, embora ainda não nomeado. Inúmeras referências mitológicas, muitas delas indiretas, mais uma vez, integram a argumentação do eu-elegíaco. O ponto principal é que a moça amada será imortalizada por meio dos poemas, se assim permitir, como as várias amantes de Júpiter já foram.

v. 1-6: pedido do eu-elegíaco a Vênus, aqui indicada como Citereia, para que a moça permita ser amada por ele, incluindo juras de fidelidade.

v. 7-12: apresentação das “credenciais” do eu-elegíaco-poeta. Ele se apresenta como vindo de uma família sem ancestrais importantes e pobre, e quem vai garantir suas palavras são Apolo, as nove Musas, Baco e Cupido – somente Apolo e Cupido são citados aqui de maneira mais direta, o que procuramos manter em ambas as traduções. McKeown (1989, p. 60-61) lembra que a temática da imortalidade por meio da poesia e da pobreza do poeta aparecem fortemente como ecos de Propércio e Tibulo, mas o poema tem grande originalidade por se organizar como uma *suasoria*, um exercício de retórica no qual Ovídio teria se destacado bastante, e que integra estruturalmente uma grande quantidade de poemas do nosso *corpus*<sup>16</sup>.

v. 13-18: mais juras de fidelidade do poeta, que afirma não ser um “salteador entre amores”. *desultor*, lembra McKeown (1989, p. 70) é o nome que se dá ao sujeito que executa

---

<sup>16</sup> Para um pouco mais sobre Ovídio e retórica, ver Day (1984, p. 69-75) a respeito da influência da retórica dentro da elegia latina. Day comenta diversos trechos de Ovídio, com especial destaque para o poema 8.

uma manobra circense que envolve corrida de cavalos, em que o indivíduo pula de um animal a outro. Claramente a imagem é de alguém infiel. O mais interessante aqui é o contraste gerado com o aparecimento da figura de Júpiter, logo em seguida.

v. 19-26: argumento da imortalidade por meio dos poemas, baseado no nome das diversas mulheres amadas por Júpiter. O contraste é extremamente irônico: o poeta jura fidelidade, e então se compara com Júpiter, que não só não aparece junto à esposa Juno, como tem não apenas um, mas inúmeros casos extra-conjugais. Guilherme Duque, na sua dissertação de mestrado (2015, p. 54-68), desenvolve um argumento bem interessante a respeito da figura de Júpiter, defendendo que o poeta se coloca junto ao deus como alguém que faz de tudo para conseguir o que quer de seus amores: enquanto Júpiter passa pelas metamorfoses, a *persona* ovidiana utiliza todo argumento de que precisa para obter os favores das moças, mesmo que sejam conflitantes entre si ao longo da obra como um todo – cada argumento cabe a uma situação específica. Destaca-se novamente o nosso esforço em manter as referências mitológicas indiretas, em ambas as traduções.

#### Poema IV

O eu-elegíaco-poeta reclama do fato de não poder estar junto da amada em um banquete porque ela estará acompanhada do marido. Desejando logo de saída a morte do rival, o poeta combina uma série de comportamentos a serem adotados pela moça, mostrando que ele é o seu verdadeiro amante, enquanto o marido deve ser para ela apenas para o cumprimento do dever, sem envolver sentimentos.

v. 1-10: revolta do eu-elegíaco por não estar junto da amada e por ter que observar enquanto o marido toca o corpo da moça. Há a lembrança mitológica de uma briga entre centauros por uma moça, Hipodâmia, após bastante vinho (McKEOWN, 1989, p. 82-83); o eu-lírico se coloca em paralelismo com as figuras dos centauros, porque também mal consegue deixar de tocar sua amada.

v. 11-58: descrição do que a amada deve fazer durante o banquete. A passagem começa com a recomendação de não se jogar as palavras do poeta ao vento, o que irá aparecer inúmeras vezes ao longo da obra. A citação dos ventos, Euro e Noto, também será bastante presente nesses momentos. Preferimos não trocar o nome do vento por sua direção de sopro em ambas as traduções, preservando o jogo referencial nos termos antigos.

Os v. 13-14, em que o poeta recomenda que a moça chegue mais cedo, parece confuso principalmente na versão que emula o ritmo antigo, embora não pareça tão problemático uma vez que mesmo o eu-elegíaco se confunde sobre o que deve ser feito. Temos mais alguns exemplos de usos de advérbios e pronomes para finalizar pentâmetros, como nos v. 18, 24, 32, entre outros.

v. 59-70: poeta preocupa-se com o que poderá acontecer depois do banquete, quando marido fará valer seus direitos conjugais, enquanto o poeta só poderá ir até a porta (o lamento diante da porta trancada será apresentado a fundo no poema 6). O eu-elegíaco entende que a amada deverá entrar em uma relação sexual com o marido, mas evidencia que ela deve fazê-lo coagida pelo dever matrimonial (o que pode não ter ficado claro no v. 64 da tradução com trabalho com ritmo antigo). Rogando nova praga ao marido (e até à moça), o poeta deseja a negação do prazer ao casal, o que procuramos evidenciar, em ambas as traduções, com a ideia de não gozar o encontro. Destaca-se a repetição, em ambas as traduções, de formas do verbo “dar”, comum para referenciar a relação amorosa na perspectiva da mulher (que geralmente dará favores sexuais em troca de mimos ou presentes, tema que será desenvolvido mais a fundo nos poemas 8 e 10).

### Poema V

Poema de satisfação amorosa do eu-elegíaco e primeiro momento em que Corina, principal figura feminina dos *Amores*, aparece nomeada. McKeown lembra (1989, p. 103) que esse poema, junto com o poema 2.15 de Propércio, são os únicos do período augustano em que se descreve um encontro sexual exitoso, mantendo os dois textos uma relação bastante próxima.

v. 1-8: descrição da atmosfera em que se encontra o eu-elegíaco antes de aparecer Corina. O clima é bastante onírico, quase favorável a alucinações, seja pelo intenso calor, seja pelo modo de colocação da luz. McKeown mostra (1989, p. 105) que a lembrança do calor por si só estabelece a conotação erótica, enquanto o meio-dia é um período no qual costuma haver aparições de divindades – no caso, Corina vai aparecer vinda de não se sabe de onde, de maneira surpreendente, quase como uma aparição divina.

v. 9-12: aparição fantástica de Corina semi-nua em um horário completamente não usual para encontros amorosos na casa do amante. A moça é comparada a Semíramis e Laís, como comentamos quando vimos as traduções anteriores desse poema. O problema de Laís



estar envolvida em relações extraconjugais tem solução sugerida com “amante de milhares”, na versão tradicional, e “amante de muitos varões” na mais recente. Lembremos que isso é um problema para nós porque a tradução literal “amada”, em português, evoca o sentimento amoroso e não necessariamente a relação sexual, que é claramente implicada no uso latino desse participio. Na versão com emulação do ritmo antigo, dependemos de anacruse logo após da cesura obrigatória do pentâmetro para utilizar “amante”.

v. 13-24: descrição pormenorizada das carícias preliminares. Destacamos a escolha tradutória “mamilos” em ambas as versões em vez de “seios” ou algo equivalente, uma vez que “mamilos” nos parecem bem mais eróticos, além de serem a parte do corpo a que *papillarum* especificamente se refere. Ressaltamos também as inúmeras exclamações do eu-lírico, maravilhado com a visão da nudez de Corina, e o fato de que a descrição é por partes: qualquer rapaz poderia identificar a própria amada numa descrição dessas. A inserção da exclamação “ah!” no v. 20 da tradução com emulação do ritmo antigo, inspirada pela sugestão de Duque, está de acordo com esse clima de êxtase visual, além de dar ao verso início em tônica própria, e não deslocada.

v. 25-26: o eu-elegíaco “pula” a descrição específica da relação sexual, afirmando que qualquer um sabe o que aconteceu depois. Parece ser essa, para nós, uma das características mais interessantes do tratamento da satisfação amorosa dentro da elegia romana: a questão é apenas sugerida ou indicada, e precisamente por isso causa um efeito mais impactante no leitor do que se houvesse uma descrição total.

## Poema VI

O poeta lamenta diante da porta trancada (*paraclausithyron*) e começa a tentar convencer o guarda a abri-la, baseado no refrão que se repete ao longo do poema, em mais uma mostra das técnicas de retórica usadas no livro.

v. 1-4: poeta pede para o porteiro abrir a porta, ao menos um pouco, para que ele possa se esgueirar para junto da amada. O porteiro, escravo, está acorrentado. Em ambas as traduções, o diminutivo “de ladinho” sintetiza *obliquum latus* e evidencia o fato de que o favor que o porteiro faria não era muito grande, além de contribuir para a coloquialidade no poema.

v. 5-14: o fato de estar apaixonado há muito tempo confere ao poeta algumas habilidades para se esgueirar para junto da amada mesmo diante de diversos perigos noturnos – fantasmas, escuridão, guardas.

v. 15-64: desenvolvimento da argumentação do eu-elegíaco, com várias tentativas de convencimento, cada uma finalizada pelo aparecimento do verso-refrão. O poeta tenta a troca de favores (v. 15-24); oferecer a liberdade ao escravo, lembrando que muralhas não têm serventia em tempo de paz (v. 25-32); lembrar que ele vem desarmado, acompanhado apenas do Amor, da coroa de flores que enfeita a cabeça e do vinho que teria tomado antes de chegar lá, e portanto não ofereceria perigo (v. 33-40); buscar empatia, lembrando que o próprio porteiro pode estar acompanhado da amante, enquanto o poeta está só (v. 41-48); torce para Bóreas derrubar a porta, lembrando a cena mitológica (v. 49-56). Entretanto, o poeta chega à conclusão de que é incapaz de comover o porteiro, mesmo com ameaças incentivadas pela paixão e pelo consumo de álcool, personificados em Baco e Amor, e afirma que o porteiro deveria proteger uma prisão, não a porta de uma moça (v. 57-64).

v. 65-74: o dia amanhece sem que o poeta tenha alcançado seu objetivo. A passagem se destaca pela mudança de destinatário: agora o poeta se dirige à coroa de flores que estava usando, que vai deixar caída diante da porta como um sinal para a amada. Encerra o poema com uma despedida destinada ao porteiro e aos demais elementos da cena: a coroa, os portões, os batentes, a madeira da porta. Em ambas as traduções, insistimos em repetir a interjeição “adeus!” para evidenciar essa despedida.

## Poema VII

O poema se inicia endereçado a um suposto amigo do eu-elegíaco-poeta que deveria amarrá-lo enquanto passa a ira que o levou a bater na amada. O poeta descreve seu momento de fúria durante boa parte do poema, e ao final muda o destinatário, dirigindo-se à amada ferida, incentivando-a a bater nele em vingança.

v. 1-4: apresentação do problema: o poeta, em momento de fúria, bateu na amada. Há nessa passagem e na seguinte inúmeras referências à loucura, evidenciando que bater na amada não deveria ser um comportamento natural (embora haja inúmeros poemas com essa temática no período augustano, conforme demonstra McKeown (1989, p. 162)).

v. 5-10: início de série de exemplos mitológicos, para demonstrar que a sua loucura é criminosa, equivalente a atacar os próprios pais ou um deus. Compara-se a Ájax, que matou o

rebanho dos gregos em acesso de loucura, após perder as armas de Aquiles, e a Orestes, que comete um crime familiar ao matar a mãe (mesmo que para vingar o pai) e atrai para si a ira das Erínias (e tenta atacá-las). McKeown, em um comentário que nos lembra das habilidades retóricas de Ovídio (1989, p. 168), mostra que o fato de o poeta parecer interessado em *controuersiae* (outro exercício retórico) sobre parricídio torna ainda mais especial a citação a Orestes, que costumava ser o exemplo nesse ponto nas escolas de retórica. Destacamos nos v. 9-10 da tradução com emulação do ritmo antigo o hiato entre “paterna” e “Orestes” e a explicitação das Erínias no lugar de *arcanas deas*, ambos com motivações métricas.

v. 11-18: a amada, mesmo com os cabelos desgrenhados graças à violência do poeta, continua lindíssima mesmo assim, o que é comprovado com duas referências mitológicas. A “Esqueneida” aqui é Atalanta, que McKeown lembra (1989, p. 171) ser filha de Esqueneu na versão Beócia do mito (embora várias versões estejam misturadas nesse dístico, com várias possibilidades de paternidade). O fato é que a moça caçadora, vivendo ao ar livre, tem belos cabelos revoltos, o que lhe daria um interessante ar selvagem. O próximo exemplo é o de Ariadne, e aqui temos os cabelos revoltos por causa da dor causada por ter sido abandonada pelo seu amado Teseu, que a levou da casa de seu pai sob falsas promessas. Por último, aparece Cassandra, a princesa troiana que era vidente e que foi raptada do templo de Minerva, conforme mostra McKeown (1989, p. 173). O comentador também destaca que Ovídio diverge da caracterização comum de Cassandra com os cabelos soltos, apresentando seus cabelos atados com fitas. Destacamos mais duas questões: primeiro, a presença de Cassandra e seus cabelos, que farão nova aparição no poema 9; segundo, nenhuma dessas mulheres precisou apanhar para ficar com os cabelos desgrenhados, embora Ariadne estivesse passando por forte provação emocional. O elogio do poeta aos cabelos desarrumados não ajuda muito a mostrar seu arrependimento pelo ato violento.

v. 19-34: reconhecimento da violência contra a amada como um crime ou sacrilégio. Compara-se a Diomedes, aqui referido como Tidida, que atacou Afrodite em batalha durante a Guerra de Tróia, como vemos na *Ilíada*.

v. 35-40: aproveitando a evocação de cena épica, o poeta lança mão novamente da imagem de triunfo, colocando a amada na posição de cativa, o que ajuda a dimensionar o quão desmedida teria sido a atitude dele. Destacamos a nossa opção na versão tradicional pelo coloquial “Ei! O machão domina essa garota!” como clamor popular durante o triunfo, que é mais destacada com o uso também coloquial de “olho roxo” no v. 40.

v. 41-42: dístico de transição usado para contrastar as lesões da surra com as marcas deixadas por uma relação sexual mais intensa, que parece ao eu-elegíaco ser um uso muito melhor de sua força.

v. 43-62: descrição do momeno de fúria do eu-elegíaco. Destacamos, no v. 47-48, que o poeta sugere rasgar a túnica até o meio do corpo, posição em que o rasgo seria retido pelo cinto, o que esperamos ter deixado claro em ambas as traduções. A belíssima descrição da expressão corporal da menina começa comparando seu corpo tremendo com o efeito dos ventos Zéfiro e Noto (trecho no qual, em ambas as traduções, procuramos produzir sequências aliterativas). Essa descrição adia (como também demora a acontecer na sequência dos fatos) o choro da amada, que é o estopim para o arrependimento do poeta. Suas tentativas de pedir perdão são evidenciadas com a expressão “três vezes”, que mantivemos em posição inicial em ambas as traduções, assim como esteve *ter* no texto de partida, para destacar esse efeito.

v. 63-68: mudança de destinatário; o poeta se dirige à amada, incentivando-a a vingar-se com o uso das unhas. O poema encerra com o pedido para que ela penteie os cabelos, de modo a esconder o crime cometido.

### Poema VIII

Como dissemos, esse poema se destaca pelo fato de passar a voz a uma personagem diferente do poeta, que é a alcoviteira. Mencionamos que a sua figura é um dos personagens-tipo que encontramos na comédia nova (a *lena*), e ela representa um importante desafio ao poeta por incentivar a moça a relacionar-se com um homem rico (o que o poeta está longe de ser) para que ela própria possa lucrar ao prostituir a moça.

v. 1-22: Descrição de Dipsa, a alcoviteira, como uma bruxa bêbada de poderes incríveis, que pode até violar o descanso dos mortos. A escolha do nome grego Dipsa é intencional e sugere a grande sede que uma víbora infligiria em suas vítimas, além do fato de prostitutas e alcoviteiras tomarem como “nome de guerra” o nomes de répteis; sugere também o alcoolismo que caracteriza a velha (McKEOWN, 1989, p. 202). O poeta reconhece a eloquência da cafetina, e em seguida abre a fala da mulher em mais uma construção vinculada à retórica. Observe-se que ela fala bem, mas não se pode acreditar nela porque é capaz de sacrilégios, sendo bruxa. Cabe uma observação sobre uma descrição estranha que é dada a Dipsa, a de ter pupila dupla: McKoewn mostra (1989, p. 209) que isso estaria ligado a um olhar com poderes malignos, o que é evidenciado pela ideia de os olhos dúplices faiscarem.

v.23-34: início do argumento da alcoviteira, que diz à moça que há um rapaz rico interessado nela, e por isso ela deveria aprender algumas questões sobre cuidado com o corpo e sobre como enriquecer explorando os amantes. Aparentemente, a moça é naturalmente bela, mas não cultiva o corpo, o que não lhe dará lucro: *felix*, nesse ponto, foi traduzido por “frutífera”, e em ambas as traduções, justamente para evidenciar essa questão. Aparece nova oposição entre deuses, Marte e Vênus, para demonstrar a posição dos astros de mesmo nome e defender que o período parece mais propício para enriquecer. McKeown destaca (1989, p. 216) que a oposição entre Marte e Vênus, especificamente, é mais adequada ao contexto amoroso; isso pode indicar que o tempo que antes era propício a guerras agora está favorável ao amor. A repetição dos nomes parece evidenciar esse contraste, e procuramos executá-la em ambas as versões. Destaca-se também o conselho que a *lena* dá para que a moça entre em um negócio com o rapaz interessado, declarando que se ele não quiser comprar a moça, ela mesma deveria tentar comprá-lo. Isso é executado, em latim, com duas formas participiais do verbo *emo* (comprar): *emptam*, concordando com a moça, e *emendus*, que se refere ao rapaz. Foi complicado encontrar duas formas do mesmo verbo que enfatizasse essa correlação. Na versão tradicional, conseguimos jogar com “comprar” e “comprá-lo”; na versão de emulação do ritmo antigo tivemos dois “comprar” colocados em posições diferentes no pentâmetro, para tentar minimizar a rima problemática – a repetição de palavra foi realizada, sendo importante para enfatizar que a *lena* vê o jogo amoroso como um negócio, mas sem a *uariatio* que foi possível no texto latino.

v.35-38: a alcoviteira defende que o pudor é uma arma interessante de sedução, desde que não seja verdadeiro.

v. 39-42: comparação entre os costumes no período da fundação da cidade, com referência às sabinas, em relação ao que acontece naquele momento, que é mais propício ao amor. Isso é evidenciado por nova oposição entre Marte e Vênus, e o que tinha sido indicado no contraste anterior se torna claro neste ponto: acaba a guerra civil, voltam as guerras de conquista, e a tranquilidade na cidade favorece os apaixonados. A referência a Roma como cidade de Eneias, além do fato de esse herói ser filho de Vênus, funciona para lembrar-se o leitor da moralidade envolvida com o herói *pious*, cumpridor do dever, e também da sua relação com a produção de texto épico. Os nomes próprios, e o de Eneias é um bom exemplo, assim como os topônimos, causaram alguns problemas de tradução por conta de sua distribuição de tônicas, que muitas vezes dificultou a versão com emulação do ritmo por sua característica mais rígida quanto às tônicas em relação à versão tradicional (essa questão é levada ao extremo no poema 15, quando voltaremos a ela). Neste ponto, e em vários outros,

foram encontradas soluções, mas esse foi um desafio importante para as duas propostas, principalmente para aquela com a rigidez de tônicas.

v. 43-48: todas as mulheres, independente de idade, estão interessadas em ligações com amantes, inclusive (e surpreendentemente) Penélope, famosa por sua fidelidade a Odisseu, que aparentemente teria feito a prova do arco (que vemos ser o artifício usado na *Odisseia* para desmoralizar os pretendentes e revelar Odisseu) para olhar de maneira cobiçosa para a musculatura dos pretendentes.

v.49-56: a moça deve exercitar o corpo para manter-se bela, o que inclui engajar-se em relações sexuais: *admissis* (v. 53) parece ter o sentido de receber os homens para cultivar o próprio corpo, o que gerou as propostas “se não estimulares”, na tradicional, e “se não os recebes”, na versão com emulação do ritmo antigo; ambas, de formas diferentes, indicando essa relação. O argumento segue defendendo que se a moça receber muitos homens, poderá extorquir vários parceiros, o que vai lhe render um bom lucro: o parceiro é comparado ao gado, que vem facilmente para ser atacado pelo lobo.

v. 57-62: o poeta não pode ser um bom amante, porque não tem dinheiro e só paga com poemas. Os elogios à arte poética devem ser dados dependendo da riqueza do amante, e apenas quem lhe der presentes vai merecê-los. Neste passo é importante comentar que, para efeito de contagem de sílabas, a epêntese é obrigatória em “admirável” (v. 59).

v. 63-68: não deve ser desdenhado o homem que comprou a própria liberdade, pois mesmo ex-escravo, o importante é que tem recursos. Pelo mesmo motivo a moça deve desprezar o rapaz de ascendência nobre que não tenha dinheiro, e o rapaz de grande beleza que queira por isso ter favores sexuais de graça.

v. 69-86: dicas de como lidar com os amantes no período de sedução, para que eles permaneçam sempre ao redor da moça; a base da questão é a alternância entre recepções calorosas e negativas.

v. 87-94: maneiras de espolar o amante envolvem a ajuda de criados audazes, da própria mãe e da ama, e mesmo a invenção de um possível aniversário. As diversas figuras que aparecem como aliadas da moça ecoam a Comédia Nova, principalmente o *seruus callidus*, escravo esperto, manhoso, audaz, que costuma executar inúmeros golpes para levantar dinheiro que financie os desejos de seu jovem senhor apaixonado. Nesse caso, os aliados audazes estão ajudando a moça a extorquir o rapaz, e não o rapaz a extorquir o pai para pagar a prostituta.

v. 95-104: como lidar com os vários amantes, fazendo com que todos saibam que têm rivais e, por consequência, tentem superá-los nos presentes. Novamente a questão é desenvolvida com base na alternância entre recepções calorosas e negativas.

v.105-108: finalização do argumento de Dipsa, que afirma que a moça vai rezar pelo bem da alcoviteira, tendo recebido dela tão valiosos conselhos.

v. 109-114: o esconderijo do poeta é descoberto, e a voz volta a ser dele. Há um contraste com a passagem anterior, uma vez que vemos não os desejos que a moça faria para Dipsa, mas o que o poeta roga que aconteça com a velha, ou seja, toda sorte de pragas.

### Poema IX

Desenvolvimento do argumento da *militia amoris*, ou seja, de que as atividades do soldado e do amante são extremamente semelhantes. Esse tema, que é um *topos* comum na elegia amorosa, mas não é exclusivo dela, ainda surge aqui como uma defesa contra os que acusam o poeta de indolência por se dedicar ao amor. Aparentemente, ele se tornou muito mais ativo quando os deveres que tinha de cumprir eram os do apaixonado.

v.1-2: a abertura do poema é uma frase formular, quase como um dito popular: *militat omnis amans*, "todo amante milita". A força dessa sentença é ampliada com a sua repetição, tendo as palavras exatamente na mesma ordem, no segundo hemistíquio do pentâmetro: portanto, ela abre e fecha o dístico inicial do poema, o que lhe confere grande destaque como argumento poético. A recuperação desse efeito se deu de maneira bastante tranquila na tradução em metro tradicional: "milita todo amante". Por outro lado, a disposição mais rígida de tônicas na tradução com emulação do ritmo antigo nos levou à sugestão "todo amador, militar". Observe-se que "todo amante milita" satisfaz tranquilamente às exigências do hexâmetro, entretanto isso não pode ser aproveitado para finalizar o dístico. Dessa forma, repetimos a proposta que satisfaz ao pentâmetro no verso de abertura. A proposta não entrega com tanta força a estrutura do quase dito popular e ainda traz a possibilidade de se interpretar "amador" como "aquele que não é profissional", uma ambiguidade que é indesejável neste momento. Essa foi uma limitação importante gerada pelas nossas balizas métricas que não recebeu solução mais satisfatória até o momento.

v.3-30: desenvolvimento do argumento inicial, colocando em paralelo as funções de soldados e amantes. Diversas cenas de típicas da rotina do soldado são comprovadas serem também de amantes: ânimo de espírito, vigílias, dormir no chão, marchas, dificuldades de

terreno e clima, espionagem do inimigo, guarda das portas, invasões noturnas (aqui há uma referência a ação de Odisseu e Diomedes contra os cavalos de Reso durante a *Iliada*) e ataques noturnos ao inimigo. Ocorre nova relação entre Vênus e Marte, afirmando-se que ambos são incertos: amor e guerra são dois assuntos em que não se pode ter certeza.

v.31-40: argumento de que o amor não é indolência, seguido de comprovação mitológica envolvendo as paixões de três figuras-chave da guerra de Troia: Aquiles e Briseida, Heitor e Andrômaca, e Agamêmnon e Cassandra (destaque para nova descrição dos seus cabelos de Mênade, que supostamente teriam conquistado o Atrida de vez). Como maior exemplo mitológico, aparece Marte, própria personificação da guerra, que se apaixonou por Vênus, sendo humilhado pelo traído marido dela, Vulcano, que capturou o casal em uma armadilha.

v. 41-46: o eu-elegíaco encerra o argumento afirmando já ter sido uma criatura preguiçosa, mas ter-se-ia transformado em sujeito dedicado pela ação do amor, de modo que esse afeto e as ordens da amada seriam fatores essenciais para esse processo. Dessa forma, uma das acusações comuns recebidas da sociedade por um sujeito apaixonado – que é preguiçoso, que não se interessa pelas coisas da cidade, etc. – é rebatida nessa longa comparação. O maior desafio de tradução nesse poema, além da passagem inicial, foi justamente o estabelecimento da comparação verso por verso.

## Poema X

O poema se organiza como uma argumentação retórica contra o fato de amada pedir ao eu-elegíaco-poeta presentes materiais em troca do seu amor. A questão se coloca frontalmente em relação ao discurso da alcoviteira que encontramos no poema 8, no qual a *lena* incentiva a amada a extorquir discretamente os pretendentes. Estabelecendo uma relação muito próxima com o poema 3, este poema apresenta a imortalidade por meio da poesia como o melhor presente possível.

v.1-8: o eu-elegíaco compara a amada a várias heroínas da mitologia – Helena de Troia, Leda e Amímone – e afirma que temia que até Júpiter pudesse tentar as suas artimanhas para conquistá-la. Ao comparar a amada com essas mulheres, o eu-elegíaco nos lembra o poema 3, no qual afirmava que a dona do seu afeto seria igualada às amantes de Júpiter, por ser cantada por meio de poemas. A maneira indireta pela qual o eu-elegíaco descreve as ações dos mitos causou alguma dificuldade na tradução e um obscurecimento do



sentido, principalmente na proposta de tradução em células rítmicas, com maior rigidez na distribuição de tônicas.

v. 9-14: o eu-elegíaco declara que deixou de se sentir atraído pela amada porque, mesmo bela, a moça teria se deixado levar pela ambição e pelo desejo por presentes.

v.15-20: argumento mitológico: Cupido anda nu, o que demonstra a sua sinceridade, por isso não pode ser comprado – e, estando nu, não tem mesmo bolsos para guardar dinheiro. Vênus e Cupido não são deuses bélicos, segundo o eu-elegíaco, e por isso não se envolvem com o bronze, que, além de estar presente em armaduras, é o material de cunhagem de moedas. Essa referência acabou não se fazendo presente na tradução em metros tradicionais.

v. 21-24: comparação entre a amada e a prostituta. As diferentes escolhas vocabulares “puta” (metro tradicional) e “meretriz” (metro em células rítmicas) foram feitas de modo a aproveitar diferentes aliterações nos versos de que fazem parte, embora saibamos que “meretriz” não necessariamente tenha um sentido tão marcado pejorativamente quanto “puta”. Há uma retomada da questão de ceder favores sexuais por vontade própria e por coação, que vimos no poema 4 ser colocada entre a amada estando com o poeta (por bem) e com o marido (coagida pelo dever). Aqui a prostituta é que está coagida pelo cafetão, enquanto a amada está com o poeta por vontade própria.

v. 25-36: comparação da atitude da fêmea de animais irracionais, ao procurar um parceiro de maneira sincera, com a atitude da fêmea dos humanos, que procura o encontro com interesses monetários, precificando um prazer que não é apenas dela, sem nenhum critério.

v. 37-42: a ambição da amada por acumular presentes é descrita como uma forma de corrupção ao ser colocada lado a lado com a atitude de se comprar testemunhas e decisões judiciais com subornos.

v. 43-46: a gratidão, e o envolvimento emocional com a parceira, ocorre quando a relação está desvinculada da compra e venda. Alguém que paga pelos encontros não deve nada à moça, e a relação se encerra com o pagamento.

v. 47-52: exigir presentes materiais causa problemas, e até a morte. A argumentação mitológica lembra Tarpeia, que traiu os romanos interessada nos braceletes dos sabinos (mas acabou esmagada pelos seus escudos). McKeown lembra (1989, p. 301) que em Prop. 4.4 a motivação de Tarpeia para trair foi sua paixão por Tácio, chefe sabino. A outra referência é do ciclo tebano. McKeown explica (1989, p. 302) que Anfiarau sabia que morreria numa guerra contra Tebas, mas é persuadido a ir por sua esposa Erífile, que fora subornada pelo tebano Polinices com um colar – seu filho Alcmaeon vigou o pai matando-a.

v. 53-58: é justo pedir presentes ao rico, porque ele tem como pagar; já o pobre só pode dar fidelidade, uma vez que não tem dinheiro: a amada deve pedir de acordo com as condições financeiras de cada um.

v. 59-62: o argumento da imortalidade por meio dos poemas aparece: essa habilidade é um dom do poeta; os presentes são perecíveis, os poemas não.

v. 63-64: poeta afirma que não é que ele não goste de dar presentes, o problema é a insistência da amada, o que faz parecer que ela se vende pelos regalos. Dessa maneira, a amada parando de pedir, o poeta poderá, por vontade própria, dar-lhe presentes.

### Poema XI

O poema é o primeiro de uma dupla dedicada à comunicação do poeta com Corina por meio das tabuinhas, que contêm um bilhete, levadas pela escrava Nape. O poema é destinado à escrava, que é elogiada e instruída a realizar essa missão gloriosa.

v. 1-14: elogio a Nape e pedido para que ela se encarregue de levar as tabuinhas que contêm o bilhete para Corina. Percebe-se que Nape é uma grande facilitadora dos encontros do poeta com Corina, animando a amada, mostrando engenhosidade, sendo moça de recados. O poeta parece ver em Nape uma aliada porque ela mesma deve ter se apaixonado por alguém, de modo que ambos estão irmanados na tropa de Cupido.

v. 15-24: sugestões a respeito de como Nape deve levar Corina a se portar enquanto lê e responde a carta. Nape, que é a grande incentivadora dessa paixão aos ouvidos de Corina, deve exortá-la a ler as tabuinhas rapidamente, deve tentar adivinhar o que a moça pensa pela expressão facial, deve fazer com que ela escreva uma longa resposta, ou que apenas responda que aceita o encontro.

v. 25-28: o poeta afirma que vai condecorar as tabuinhas, levando-as ao altar de Vênus pelos serviços prestados. O poema, como um todo, não apresentou maiores problemas de tradução, a não ser nessa parte final. Os versos 25 e 26 apresentam uma inversão sintática bastante forte, que foi um desafio no que toca à manutenção da clareza do dístico. Também foi desafiador, principalmente na tradução com metro baseado no ritmo antigo, trabalhar o ex-voto que seria deixado no templo junto às tabuinhas, especialmente por causa da distribuição de tônicas mais rígidas no metro.

## Poema XII

Esse poema faz par com o anterior e volta a tratar das tabuinhas enviadas para Corina. Entretanto, o poeta recebeu resposta negativa, e inicia uma série de imprecações contra Nape, a escrava que levou o recado, e contra as próprias tabuinhas; todas essas acusações estão ligadas a diversas superstições. McKeown aponta (1989, p. 323) que invectivas contra objetos inanimados são registradas desde Arquíloco e Hipônax, e se tornaram depois um gênero menor no período helenístico de características jâmbicas; o comentador aponta entre as variações romanas sobre o tema ainda o poema *Íbis*, do próprio Ovídio, posterior aos *Amores*.

v. 1-6: apresentação do problema da negativa recebida e acusação contra Nape, que teria batido o dedo na porta ao sair, possivelmente por estar bêbada, o que seria um sinal de má sorte. McKeown indica (1989, p. 324) um contraste entre essa elegia e o poema 3.23 de Propércio, no qual o eu-lírico lamenta a perda das tabuinhas que tinham prestado ótimos serviços em carregar mensagens; para ele essa comparação intensifica o humor do poema.

v. 7-12: acusação contra a cera utilizada para o recado: essa cera teria sido colhida a partir da flor de cicuta. McKeown lembra (1989, p. 328) que, além de sabermos ser essa flor venenosa e usada para execuções (como a de Sócrates), ela produz pouco néctar, o que levaria a um mel de baixa qualidade, o da Córsega, que teria fama de ser amargo. O vermelho, cor comum de tinta para tabuinhas, é comparado ao sangue, adquirindo uma conotação ruim.

v. 13-20: imprecações contra a madeira que foi usada para confeccionar as tabuinhas. O desejo de que a madeira se destruía ao ser abandonada numa encruzilhada é, para McKeown (1989, p. 329-330), mostra de que Ovídio as amaldiçoa como a execração de um inimigo morto, e as encruzilhadas parecem ser um local de sepultamento que não trará descanso ao morto. Também as mãos do marceneiro que preparou a madeira parecem ter sido amaldiçoadas – destaca-se aqui o uso de *conuincam*, “convencerei”, que é vocabulário jurídico: para deixar essa ideia mais explícita, traduzimos em ambas as versões pelo verbo “condenar”. A árvore utilizada também parece ser maldita, sendo usada para execuções por enforcamento e crucificação, além de ser abrigo de corujas e morcegos.

v. 21-28: o poeta vê que foi uma loucura usar essas tabuinhas para questões amorosas: uma vez que a madeira e a cera são duras e implacáveis, combinam melhor com intimações jurídicas e registros contábeis, ambos textos sem conotação emocional. O fato de as tabuinhas serem duplas, segundo McKeown (1989, p. 334-335), demonstra que elas seriam traiçoeiras, o que favoreceu a nossa tradução por “dúpliques”.

v. 29-30: desejo final de destruição das tabuinhas, deixadas para apodrecer com o tempo e embolorar. McKeown nos mostra (1989, p. 335) que aqui as tabuinhas ganham alto grau de personificação, porque o seu apodrecimento é comparado ao de uma pessoa envelhecendo e ficando com os cabelos brancos – o que é exatamente o que vimos o poeta desejar para Dipsa no final do poema 8.

### Poema XIII

O poema é uma argumentação contra a Aurora, que, ao chegar, vai separá-lo da amada, com quem passava a noite. McKeown nos mostra (1989, p. 339) que Ovídio usa o exercício retórico da *suasoria* neste poema, e que o humor do texto reside também no fato de que a falha na argumentação é inevitável, uma vez que o poeta não tem poderes para retardar o nascer do dia, como Júpiter teve, por exemplo.

v. 1-2: ambientação do poema; anuncia-se a chegada da Aurora, vindo de junto do velho marido, Titono. McKeown afirma (1989, p. 339) que a abertura grandiosa reflete descrições épicas da chegada da Aurora, com a adição do elemento erótico: em vez de simplesmente ser descrita como deixando a cama de Titono, o que é mais comum, Aurora aparece deixando Titono porque ele é velho e decrépito.

v. 3-26: início da fala do poeta contra a Aurora, perguntando jocosamente por que a deusa se apressa em aparecer. A chegada da Aurora é infeliz para toda sorte de pessoas: os marinheiros perdem a orientação pelas estrelas, o viajante cansado e o soldado precisam acordar, trabalhadores e animais do campo acordam para o trabalho, crianças precisam ir à escola, todos que acordam para ir aos tribunais se prejudicam, as mulheres precisam voltar às tapeçarias. O eu-elegíaco contrasta essa série com o fato de que ele tolera todas essas coisas, mas considera o cúmulo que as amantes acordem e eles tenham que se separar – e apenas pessoas sem amantes podem suportar essa separação.

v. 27-30: desejo explícito de retardar a chegada do dia, seja pela insistência da Noite em ficar, seja por algum acidente com os cavalos da Aurora. Lembramos que Júpiter consegue retardar a chegada da Aurora para ampliar as horas que tem para amar Alcmena, como vemos por exemplo no *Anfitrião* de Plauto.

v. 31-42: o poeta acusa Aurora de trair o marido decrépito com Céfalos. A Aurora é chamada de invejosa, porque o poeta está junto da amada e a deusa não está com o amante. O filho da Aurora, Mênnon, é negro porque a mãe era invejosa, como explica McKeown (1989,

p. 355). Não podendo gozar o casamento com Titono, que está muito velho, Aurora prefere Céfalos, que era casado com Prócris e foi raptado por essa deusa, como discutirá o próprio Ovídio no livro 7 (v. 694 ss) das *Metamorfoses*. O poeta pede para que ela não desconte nele o seu desgosto, uma vez que ele não foi responsável pelo casamento da deusa, enquanto ela está sendo responsável pela separação do poeta e de sua amada.

v. 43-46: dois exemplos mitológicos que Aurora deveria seguir. A Lua, segundo McKeown (1989, p. 361) é descrita como modelo para Aurora porque seria mais bonita – e também mais esperta, uma vez que pediu imortalidade e juventude para seu amado Endímion, e Aurora pediu imortalidade apenas para Titono, dessa forma seu marido não morre e fica cada vez mais decrepito. O outro argumento é o de Júpiter, que, sendo o mais poderoso dos deuses, pôde fazer o que o poeta não pode, isto é, ampliar as horas da noite para aproveitar mais da sua amada.

v. 47-48: volta o ponto inicial da argumentação, o dia está nascendo. A Aurora parece ter tomado a sério as acusações do poeta e ter ficado envergonhada, mas isso não impede o nascer do dia.

#### Poema XIV

O poema retoma a violência e as imagens capilares do poema 7, mas aqui é a própria moça a responsável não pelo ar desgranhado, mas pela própria destruição dos cabelos, possivelmente por queimá-los com um ferro para modelar cachos ou penteados. O resultado é que a moça, vaidosíssima, acaba ficando careca e dependente de perucas obtidas dos cabelos das prisioneiras de guerra germânicas, o que garante uma comicidade e uma ridicularização próprias da Comédia, mais um ponto de contato com esse gênero.

v. 1-4: o poeta já se coloca como tendo avisado à amada que não era uma boa ideia utilizar produtos diversos nos cabelos, que já eram maravilhosos e longos ao natural.

v. 5-12: longa descrição das cores dos cabelos, uma combinação exótica comparada a véus e ao cedro no exato momento de trocar a casca.

v. 13-18: os cabelos da amada sempre foram bem tratados e penteados pelas escravas, de modo que não é culpa delas a sua destruição, e sim da própria dona.

v. 19-22: a amada ficava bonita mesmo com os cabelos bagunçados, e a imagem do cabelo de bacante, que já apareceu duas vezes no livro realacionada a Cassandra, retorna aqui.

v. 23-30: o cabelo foi exposto pela própria dona a toda sorte de maus tratos, principalmente queimaduras. Entretanto, o cabelo era tão excelente que ele próprio ensinaria aos grampos o penteado, ao invés de ser por eles deformado.

v. 31-34: lamento pela perda do cabelo, digno de deuses: Apolo, Baco e Dione são citados na passagem.

v. 35- 44: o poeta indaga a amada sobre o motivo que a leva a lamentar a perda dos cabelos, uma vez que ela foi a única culpada por essa perda – nem mesmo a inveja das inimigas teria sido suficiente para enfraquecer tanto a coma.

v. 45-50: o poeta imagina o que a amada fará quando tiver que usar perucas feitas com os cabelos das prisioneiras das invasões romanas na Germânia. McKeown defende (1989, p. 382-383) que Ovídio afirma que a segurança da amada foi conquistada graças às vitórias de Tibério na Germânia – é irônica a visão de que a conquista, feita pela segurança do Império, garante aqui a segurança da beleza da amada. O pesquisador continua mostrando que mesmo assim sua beleza não está totalmente assegurada, uma vez que a amada, sendo uma romana sofisticada, vai ter que andar pela cidade usando os cabelos de uma mulher bárbara, um contraste grotesco.

v. 51-56: o poeta parece se arrepender da força da sua reprimenda, uma vez que a amada começa a chorar, e passa a consolá-la, garantindo que o cabelo antigo, com o tempo, voltará a crescer.

## Poema XV

O último poema é a outra grande peça metapoética do livro, em paralelo com o poema de abertura. Aqui aparece novamente a imortalidade por meio da poesia. Se no poema de abertura o poeta estava reticente a respeito de escrever textos amorosos, aqui ele os aceita como uma habilidade, que o tornarão imortal, ao contrário das expectativas criadas por outros (resumida na figura de *Livor*, a inveja) a respeito da sua possível carreira de advogado. O maior desafio de tradução desse poema, em ambas as versões, foi a manutenção das inúmeras referências literárias, retendo os topônimos e antropônimos que delas participam, muitos deles fazendo citação indireta – o que dificultou ainda mais o trabalho.

v. 1-8: apresentação da problemática: *Livor*, a inveja, acusa o poeta de indolência porque ele não procura a vida civil como advogado – e aqui começa a se desenvolver a *recusatio* propriamente dita, ao contrário daquela às avessas que vimos no poema 1. A vida

como advogado ou militar não seria capaz de trazer ao eu-lírico a imortalidade, enquanto a poesia seria diretamente responsável por isso. Para comprovar o argumento, o poeta elenca uma grande quantidade de autores, das mais diversas áreas, que são conhecidos por todos. O fato de ter escolhido referenciar poetas dos mais diversos gêneros ajuda a sustentar o argumento de Day (1984) de que a poesia elegíaca romana teria tido múltiplas influências, das mais diversas fontes, e não exclusivamente da poesia helenística. Acompanhamos o comentário de McKeown (1989, p. 395-413) para a análise das referências. Boa parte delas aparece de maneira indireta, usando nomes obscuros algumas vezes, o que combina com o jogo de erudição herdado da poesia helenística.

v. 9-34: catálogo dos poetas imortais começa com os dois poetas épicos arcaicos Homero (Meônide, patronímico para filho de Méon), citado junto a topônimos troianos em referência à *Ilíada*, e Hesíodo (Ascreu, forma comum de se referir a esse poeta), com referência a *Os trabalhos e os dias*. Depois aparece Calímaco (Batiada), que não considerava a inspiração como qualidade do bom poeta, deixando a técnica (*ars*) mais proeminente. McKeown destaca a predominância de Calímaco como influência, já que ele é retirado da ordem cronológica para figurar junto a Homero e Hesíodo. Observe-se que daí para frente o argumento do eu-elegíaco também agrupará os poetas por gênero. Depois temos Sófocles e suas tragédias, Arato e seu poema sobre astronomia, e comédia nova com seus personagens-tipo, representada por Menandro. Ênio, o poeta responsável pela aclimação do hexâmetro ao latim, é descrito aqui como carente de arte, o que McKeown mostra não ser algo ruim, uma vez que ele estaria ligado ao engenho, à inspiração. Ácio é um expoente da tragédia romana. Em seguida há uma menção à *Argonautica* de Varrão Atacino – McKeown destaca que Apolônio de Rodes jamais é mencionado por Ovídio, e que esse autor grego teria contado com pouco apreço no período. Em seguida cita Lucrécio, e há uma referência, segundo McKeown, ao *Da natureza das coisas*, no qual Lucrécio afirma (5.92 ss) que o mundo um dia vai acabar. Há depois uma citação a três poetas mais próximos de Ovídio: Virgílio aparece pela referência às suas três obras, *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*; Tibulo é citado pela habilidade em compor dísticos elegíacos em poemas amorosos; Galo, um dos primeiros poetas a produzir elegias amorosas entre os romanos, é citado com muita ênfase (o nome aparece três vezes, o que nos gerou dificuldades de tradução) junto a sua amada Licóris. Note-se que Propércio não é citado, a despeito de inúmeras similitudes entre os poemas dos *Amores* com os desse autor, como destaca abundantemente McKeown. O catálogo encerra resumido no dístico que afirma que as construções humanas – representadas pelas pedras e pelo arado –

perecem, mas os poemas permanecem vivos. Também os reis e o rio Tago, que reunia minas de ouro, vão acabar um dia, mas os poemas não.

v. 35-42: O povo admira o que é vil, e isso é rejeitado pelo poeta, que pode, segundo McKeown (1989, p. 416) ecoar uma preferência de Calímaco. O poeta, por outro lado, vai ser servido por Apolo com águas da fonte Castália, que era uma inspiração para a poesia em geral, como afirma McKeown (1989, p. 417), ao contrário de outras fontes que são ligadas a gêneros específicos. O comentador ainda acredita que essa referência significa que Ovídio irá escrever à maneira de Calímaco, uma vez que o nome da fonte seria recuperação etimológica de Κασταλίαν, donde o latim deriva o adjetivo *castus*, encontrada no epílogo do *Hino a Apolo* de Calímaco. Após essa passagem, o poema ecoa Horácio, que em *Odes* 3.30 também pede por uma guirlanda como símbolo de imortalidade. Livor é representado de maneira bastante sinistra, no entender de McKeown (1989, p. 419), comendo a carne dos vivos, com o que Ovídio estaria renovando um lugar comum. Por fim, o poeta afirma que parte dele sobreviverá após a morte, o que é um eco do mesmo poema 3.30 de Horácio, que encerra a primeira série de três livros de odes desse autor – observe-se que ambos os poemas estão colocados na mesma posição de final de livro.



## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução dos clássicos em língua portuguesa tem tomado novo fôlego nas últimas décadas, com aumento das traduções poéticas – cada vez mais frequentes, embora ainda se dê preferência a traduções filológicas, “de serviço”, em muitos casos. No que concerne ao metro utilizado nos *Amores*, o dístico elegíaco, localizamos o estabelecimento recente de duas tradições tradutórias. A primeira delas, que utiliza a lógica métrica tradicional em língua portuguesa, baseada em número fixo de sílabas poéticas, traduzindo-se o dístico elegíaco por dodecassílabo seguido de decassílabo, é um pouco mais antiga e já bem mais estabelecida. Vimos que ela se inicia com o trabalho de Silva Ramos com um poema de Propércio em 1964, ainda apresentando o metro como alexandrino seguido de decassílabo heroico, e ganha variação a partir do Catulo de Oliva Neto em 1996, contando com inúmeras traduções exitosas subsequentes.

Porém, essa forma não oferece maneiras de tratar as possibilidades de substituição dentro do metro antigo e os seus jogos rítmicos. Além disso, a relação desse metro com as cesuras – principalmente a do pentâmetro, mas não se pode esquecer também do jogo de cesuras pentemímera ou trimímera e heptemímera que há nos hexâmetros – não é tão evidente.

Essa preocupação com a variação, uma das características mais marcantes do dístico elegíaco, é tratada mais amplamente na tradução em células rítmicas, que também tem se estabelecido nos últimos cinco anos, recentissimamente. Embora tenhamos afirmado que nesse estágio do trabalho a nossa tradução na lógica tradicional se apresenta mais consistente que essa outra, reiteramos que há espaço para crescimento da tradução com emulação do ritmo antigo, à medida em que cresça ainda mais o domínio das possibilidades do metro.

Nossa proposta inicial era analisar o tipo de efeito que cada tradução favorecia. A forma tradicional pareceu, por não apresentar tanta rigidez na disposição de tônicas, favorecer de saída uma dicção menos truncada nos poemas – por outro lado, um domínio maior do metro novo demonstrou que mesmo emulando o ritmo antigo é possível fazer sentenças que não sejam de entendimento difícil ou obscuro. Além disso, a forma mais tradicional, afeita às normas de metrficação portuguesa, está dentro da “zona de conforto” do leitor de poesia em português, e mesmo apresentando a dupla formada por versos desiguais, não mostra o grau de estranhamento causado pela tradução que emula o ritmo antigo. Esta, por outro lado, depende do conhecimento prévio a respeito de métrica antiga da parte do leitor. Entretanto, como dissemos, mesmo que o leitor não identifique claramente o que ocorre, a sua capacidade

de produção de uma sonoridade diferente é a sua maior virtude. Nesse momento, parece que a escolha da tradução está ligada somente à escolha de público alvo. Entretanto, consideramos que vale a pena investir na tradução com emulação do ritmo antigo, por ser inovadora justamente na sua tentativa de recuperar o antigo. Essa opção fica ainda mais clara quando percebemos as possibilidades de crescimento do metro.

Para o momento, esse metro em células rítmicas emula a sonoridade do dístico elegíaco de várias maneiras. Uma delas é apresentando possibilidades de substituições dos dátilos por troqueus. Embora tenhamos problematizado a questão de se fazer espondeus em português com base na tonicidade, uma vez que as tônicas das duas posições *principites* tenderiam a “abaixar” a segunda tônica de que seria composto esse espondeu, não se pode descartar completamente a possibilidade.

Se considerarmos essa questão em termos de performance, por outro lado, nossos troqueus podem ser executados de maneira espondeica, evitando conscientemente esse “abaixamento” e não tendo somente a tonicidade como critério – uma vez que isso pode ser mais ligado à canção, como desenvolvido pelo trabalho de Flores (2014). Inclusive, uma questão que não foi tratada com maior profundidade neste trabalho e que pode ampliar as possibilidades tradutórias desse metro em células rítmicas é justamente a performance. Presente em discussões recentes de acadêmicos como Philippe Brunet, Guilherme Gontijo Flores, Rodrigo Tadeu Gonçalves, entre outros, a execução oral dos poemas, frequentemente acompanhada por instrumentos musicais e mesmo cantada, pode estabelecer uma relação mais natural com o ritmo colocado nesse metro emulativo, o que pode render ainda melhores frutos, além de recuperar o princípio da oralidade vinculada à atividade poética, efeito que muitas vezes se torna opaco em uma sociedade fundamentalmente grafocêntrica.

Uma outra maneira pela qual o metro em células rítmicas evoca a sonoridade do dístico elegíaco é o trabalho com a cesura do pentâmetro e a formação do último pé de cada hemistíquio desse verso em oxítônica. Esse efeito, embora tenha nos trazido diversas complicações na execução do trabalho, mostrou sonoridade interessante e destacou uma característica do verso que não conseguimos enfatizar na tradução com metro tradicional, ainda sem solução para essa cesura. É um ponto que merece ser analisado com mais afinco em futuras buscas pelo crescimento do metro. Além disso, nesse processo de crescimento será importante considerarmos as cesuras do hexâmetro, que não receberam atenção especial na presente versão do metro, que elegeu a cesura do pentâmetro como problema de primeira ordem. Partiremos de algumas de nossas soluções que, de maneira não intencional, mas com resultados interessantes, geraram hexâmetros em língua portuguesa bipartidos (cesura

pentemímera) e tripartidos (cesuras trimímera e heptemímera) – algo que vale ser trabalhado de maneira mais ampla em revisões e novas traduções. Com efeito, o impacto da cesura do pentâmetro é evidenciado pela presença de cesuras hexamétricas, especialmente a pentemímera, posicionada no mesmo ponto da cesura do pentâmetro (após o quinto meio-pé).

Foi importante para a execução do trabalho, para além da apreciação crítica dos resultados de ambas as escolhas métricas, a revisão de traduções que formaram, direta ou indiretamente, as duas tradições de tradução dos clássicos que foi nosso foco. Isso proporcionou uma percepção mais detida das contribuições que nos levaram a organizar nossas escolhas métricas, assim como uma discussão sobre as variadas visões tradutórias que estavam em jogo no momento da produção de cada um desses trabalhos para vários desses tradutores.

Por fim, consideramos dessa forma que a discussão foi frutífera para a história da tradução dos clássicos no Brasil, além de analisar criticamente distintas correntes de pensamento dentro da própria tradução poética. O trabalho não se encerra com a presente dissertação, mas espera-se ter construído um sólido ponto de partida para uma reflexão crítica sobre diferentes modos de lidar com a métrica clássica em tradução, especialmente o dístico elegíaco, além de ter apontado uma direção consistente para trabalhar os desafios que surgiram com a presente discussão.

## 10. REFERÊNCIAS

- ALVES, J. P. M. **Elegias de Tibulo**: tradução e comentário. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_8248\\_Jo%E3o%20Paulo%20Matedi%20-%20arquivo%20completo.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_8248_Jo%E3o%20Paulo%20Matedi%20-%20arquivo%20completo.pdf)>. Acesso em: 2016-03-02.
- ANTUNES, C. L. B. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga**: uma tradução comentada de 23 poemas. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/>>. Acesso em: 2015-12-05.
- AZEVEDO, S. F. L. “Sexualidade e política à época de Augusto: considerações acerca da ‘Lei Júlia sobre adultério’”. In: CAMPOS, C. E. C.; CANDIDO, M. R. (org.). **CAESAR AUGUSTUS**: entre práticas e representações. Vitória/Rio de Janeiro: DLL-UFES /UERJ-NEA, 2014, p.239-255.
- BERMAN, A. **Toward a translation criticism: John Donne**. Kent: Kent State University Press, 2009.
- BRUNET, P. (ed.) "Homère en Hexamètres". **Revue Anabases**, vol. 20, 2014.
- CAIROLI, F. P. **Marcial brasileiro**. 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-23012015-183016/>>. Acesso em: 2016-03-02.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”, In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- CAMPOS, H. de. “Uma metamorfose”, In: **+mais, Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21/08/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/21/mais!/index.html>, Acesso em: 07/06/2015.
- CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARDOSO, Leandro Dorval. **A vez do verso**: estudo e tradução do *Amphitruo*, de Plauto. 252f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Defesa: Curitiba, 21/09/2012.
- CASTILHO, A. F. **Os Amores, de P. Ovidio Nasão**. Rio de Janeiro: Casa do editor Bernardo X. P. de Souza, 1858.
- CATULO; OLIVA NETO, J. A. (trad.) **O livro de Catulo**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- DAY, A. **The Origins of Latin Love-Elegy**. New York: Georg Olms Verlag, 1984.
- FLORES, G. G. Tradutibilidades em Tibulo. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p.

141-150, jan. 2011. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p141>>. Acesso em: 05 dez. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p141>.

FLORES, G. G. **A diversão tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio**. 2008. 438f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Defesa: Belo Horizonte, 2008.

FLORES, G. G. **Elegias de Sexto Propércio**. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: Autentica, 2014a.

FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. 2014. 627p. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Defesa: São Paulo, 2014b.

FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. Três traduções títmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio. **Rónai**, Juiz de Fora, n. 1, v. 2, p. 175-179. 2014a. Disponível em: <http://ronai.ufjf.emnuvens.com.br/ronai/article/view/82/63> Acesso em 04/12/2015.

FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. Polimetria latina em português. **Revista Letras**, [S.l.], v. 89, jul. 2014b. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/35146>>. Acesso em: 05 Dez. 2015. doi:10.5380/rel.v89i1.35146.

GONÇALVES, R. T. et al. Uma tradução coletiva das “Metamorfoses” 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 110-132, jan. 2011. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p110>>. Acesso em: 05 dez. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p110>.

GOUVEIA, A. A. de. **As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em português por Um Curioso Obscuro**. Porto: Typ. Da Empresa Litteraria e Typhographyca, [1912].

GRAMACHO, J. **Hinos homéricos**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

GRIMAL, P. **O amor em Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARDIE, P. (ed.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HIGHAM, T. F. **The Oxford Book of Greek Verse in Translation**. Oxford: Oxford University Press, 1967.

HOMERO; CAMPOS, H. (trad.) **Ilíada**. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO; NUNES, C. A. (trad.) **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

HOMERO; NUNES, C. A. (trad.) **Odisseia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

KNOX, P. E. (ed.) **A companion to Ovid**. s/l: Wiley-Blackwell, 2009.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LUCANO; VIEIRA, B. V. G. (trad.) **Farsália**: cantos de I a V. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2011.

LUCK, G. **The Latin Love Elegy**. New York, Barnes & Noble: 1960.

MESCHONNIC, H. Poética do traduzir. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 37.ed. rev. e atual. São Paulo, SP: Cultrix, 2008.

McKEOWN, J.C. **Ovid: Amores**. Text, prolegomena and commentary in four volumes. v.1. Great Britain: Francis Cairns (Publications), 1987.

McKEOWN, J.C. **Ovid: Amores**. Text, prolegomena and commentary in four volumes. v.2. Great Britain: Francis Cairns (Publications), 1989.

McKEOWN, J.C. **Ovid: Amores**. Text, prolegomena and commentary in four volumes. v.3. Great Britain: Francis Cairns (Publications), 1989.

NOGUEIRA, E. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-06112012-125428/>>. Acesso em: 2015-12-05.

NOUGARET, L. **Traité de metrique latine classique**. Paris: C. Klincksieck, 1963.

OLIVA NETO, J. A.; NOGUEIRA, E. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traditionis**, Florianópolis, n. 13, p. 295-311, ago. 2013. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30277>>. Acesso em: 05 dez. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/30277>.

OLIVA NETO, J. A. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. **Cadernos de literatura em tradução**: especial letras clássicas, São Paulo, n. 15, p. 151-184, 2015.

OVIDIO; ANDRÉ, C. A. (intr., trad., nt.); GREEN, P. (prefácio). **Amores & Arte de Amar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVIDIO; BEM, L. A. de (org.) **Primeiro livro dos Amores**. São Paulo: Hedra, 2010.

OVIDIO; CORREIA, N. e MOURÃO-FERREIRA, D. (trad.) **A arte de amar**. s/l: Ars Poetica, 1992.

OVÍDIO; KENNEY, E. J. (ed.) **Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris**. 2nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

OVÍDIO; PAES, J.P. (trad.). **Poemas da carne e do exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVÍDIO; SHOWERMAN, Grant. (ed.) **Heroides: Amores**. 2nd. ed. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1977.

PAES, J. P. (trad.) **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

PLATNAUER, M. **Latin elegiac verse**. New York: Cambridge, 1951.

RAMOS, P. E. da S. **Poesia grega e latina**. São Paulo: Cultrix, [1964].

SANTOS, R. T. dos. **Transposição de metros clássicos em língua portuguesa: histórico e estudo do caso das Odes e elegias, de Magalhães de Azeredo**. 2014. 196 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. 8. ed. rev. Lisboa: Europa-America, 1965.

SCHLEIERMACHER, F. E. D. "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens/ Sobre os diferentes métodos de traduzir". In: HEIDERMAN, Werner (org.) **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngue, alemão-português; v.1), p. 26-87.

STEINER, G.; FARACO, C. A. (trad). **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Curitiba: UFPR, 2005.

TÁPIA, M. **Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos da recriação poética - Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-31082012-090500/>>. Acesso em: 2015-12-05.

THAMOS, M. "Propércio, I 1; I 2; I 7; I 12 algumas elegias do livro de Cíntia." **Letras Clássicas**, n. 10, 2006, p. 215-224.

THAMOS, M. **As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida**. São Paulo: EDUSP, 2011.

VASCONCELLOS, P. S. de. "Esquecer Veyne?" In: **Nuntius Antiquus**. Belo Horizonte, v. VII, n. 1, jan.-jun. 2011.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente**. Tradução de Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VEYNE, P. (org.) **História da vida privada, vol 1: do Império Romano ao ano mil.** trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIEIRA, B. V. G. Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português. **Terra Roxa e outras terras- Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 7, p. 80-8, 2006.

VIRGÍLIO; VASCONCELLOS, P. S. de, et al. (org.); MENDES, M. O. (trad.). **Eneida brasileira: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

VIRGÍLIO; CARVALHO, R. (trad.). **Bucólicas.** Belo Horizonte: Tessitura: Crisálida, 2005.

VIRGÍLIO; NUNES, C. A. (trad.); OLIVA NETO, J. A. (org.) **Eneida.** São Paulo: Ed. 34, 2014.

WEST, M. **Studies in Greek Elegy and Iambus.** Berlin: De Gruyter, 1974.

WEST, M. **Greek Metre.** New York: Oxford, 1996.



## ANEXO

P. OVIDI NASONIS LIBER PRIMVS AMORES  
ITERATIS CVRIS EDIDIT E. J. KENNEY

**Epigramma Ipsius**

Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,  
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.  
ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,  
at leuior demptis poena duobus erit.

**I**

Arma graui numero uiolentaque bella parabam  
edere, materia conueniente modis.  
par erat inferior uersus; risisse Cupido  
dicitur atque unum surripuisse pedem.  
'quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? 5  
Pieridum uates, non tua, turba sumus.  
quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,  
uentilet accensas flaua Minerua faces?  
quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,  
lege pharetratae uirginis arua coli? 10  
crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum  
instruat, Aoniam Marte mouente lyram?  
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna:  
cur opus affectas ambitiose nouum?  
an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe? 15  
uix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?  
cum bene surrexit uersu noua pagina primo,  
attenuat neruos proximus ille meos.  
nec mihi materia est numeris leuioribus apta,  
aut puer aut longas compta puella comas.' 20  
questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
legit in exitium spicula facta meum  
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum  
'quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus.'  
me miserum! certas habuit puer ille sagittas. 25  
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.  
sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;  
ferrea cum uestris bella ualete modis.  
cingere litorea flauentia tempora myrto,  
Musa per undenos emodulanda pedes. 30

## II

Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur  
 strata, neque in lecto pallia nostra sedent,  
 et uacuu somno noctem, quam longa, peregi,  
 lassaue uersati corporis ossa dolent?  
 nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore – 5  
 an subit et tecta callidus arte nocet?  
 sic erit: haeserunt tenues in corde sagittae,  
 et possessa ferus pectora uersat Amor.  
 cedimus, an subitum luctando accendimus ignem?  
 cedamus: leue fit, quod bene fertur, onus. 10  
 uidi ego iactatas mota face crescere flammam  
 et uidi nullo concutiente mori.  
 uerbera plura ferunt quam quos iuuat usus aratri,  
 detractant prensi dum iuga prima, boues.  
 asper equus duris contunditur ora lupatis: 15  
 frena minus sentit, quisquis ad arma facit.  
 acrius inuitos multoque ferocius urget,  
 quam qui seruitium ferre fatentur, Amor.  
 en ego, confiteor, tua sum noua praeda, Cupido;  
 porrigimus uictas ad tua iura manus. 20  
 nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus;  
 nec tibi laus armis uictus inermis ero.  
 nocte comam myrto, maternas iunge columbas;  
 qui deceat, currum uitricus ipse dabit;  
 inque dato curru, populo clamante triumphum, 25  
 stabis et adiunctas arte mouebis aues.  
 ducentur capti iuuenes captaeque puellae:  
 haec tibi magnificus pompa triumphus erit.  
 ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habebo  
 et noua captiua uincula mente feram. 30  
 Mens Bona ducetur manibus post terga retortis,  
 et Pudor, et castris quidquid Amoris obest.  
 omnia te metuent; ad te sua bracchia tendens  
 uulgus 'io' magna uoce 'trumphe' canet.  
 Blanditiae comites tibi erunt Furorque, 35  
 assidue partes turba secuta tuas.  
 his tu militibus superas hominesque deosque;  
 haec tibi si demas commoda, nudus eris.  
 laeta triumphanti de summo mater Olympo  
 plaudet et appositas sparget in ora rosas. 40  
 tu pinnae gemma, gemma uariante capillos,  
 ibis in auratis aureis ipse rotis.  
 tum quoque non paucos, si te bene nouimus, ures;

tum quoque praeteriens uulnera multa dabis.  
 non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae; 45  
 feruida uicino flamma uapore nocet.  
 talis erat domita Bacchus Gangetide terra:  
 tu grauis alitibus, tigribus ille fuit.  
 ergo cum possim sacri pars esse triumphi,  
 parce tuas in me perdere uictor opes. 50  
 aspice cognati felicia Caesaris arma:  
 qua uicit, uictos protegit ille manu.

### III

Iusta precor: quae me nuper praedata puella est,  
 aut amet aut faciat, cur ego semper amem.  
 a, nimium uolui: tantum patiatur amari,  
 audierit nostras tot Cytherea preces.  
 accipe, per longos tibi qui deseruiat annos; 5  
 accipe, qui pura norit amare fide.  
 si me non ueterum commendant magna parentum  
 nomina, si nostri sanguinis auctor eques,  
 nec meus innumeris renouatur campus aratri,  
 temperat et sumptus parcus uterque parens, 10  
 at Phoebus comitesque nouem uitisque repertor  
 hac faciunt, et me qui tibi donat Amor  
 et nulli cessura fides, sine crimine mores,  
 nudaque simplicitas purpureusque pudor.  
 non mihi mille placent, non sum desultor amoris: 15  
 tu mihi, si qua fides, cura perennis eris;  
 tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,  
 uiuere contingat teque dolente mori;  
 te mihi materiem felicem in carmina praebe:  
 prouenient causa carmina digna sua. 20  
 carmine nomen habent exterrita cornibus Io  
 et quam fluminea lusit adulter aue  
 quaeque super pontum simulato uecta iuuenco  
 uirginea tenuit cornua uara manu.  
 nos quoque per totum pariter cantabimur orbem 25  
 iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.

### IV

Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem:  
 ultima coena tuo sit precor illa uiro.  
 ergo ego dilectam tantum conuiua puellam  
 aspiciam? tangi quem iuuat, alter erit,  
 alteriusque sinus apte subiecta fouebis? 5

inciet collo, cum uolet, ille manum?  
 desine mirari, posito quod candida uino  
 Atracis ambiguos traxit in arma uiros;  
 nec mihi silua domus, nec equo mea membra cohaerent:  
 uix a te uideor posse tenere manus. 10  
 quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris  
 da mea nec tepidis uerba ferenda Notis.  
 ante ueni, quam uir; nec quid, si ueneris ante,  
 possit agi uideo, sed tamen ante ueni.  
 cum premet ille torum, uultu comes ipsa modesto 15  
 ibis ut accumbas, clam mihi tange pedem;  
 me specta nutusque meos uultumque loquacem:  
 excipe furtiuas et refer ipsa notas.  
 uerba superciliis sine uoce loquentia dicam;  
 uerba leges digitis, uerba notata mero. 20  
 cum tibi succurret Veneris lasciua nostrae,  
 purpureas tenero pollice tange genas;  
 si quid erit, de me tacita quod mente queraris,  
 pendeat extrema mollis ab aure manus;  
 cum tibi, quae faciam, mea lux, dicamue, placebunt, 25  
 uersetur digitis anulus usque tuis;  
 tange manu mensam, tangunt quo more precantes,  
 optabis merito cum mala multa uiro.  
 quod tibi miscuerit, sapias, bibat ipse iubeto;  
 tu puerum leuiter posce quod ipsa uoles. 30  
 quae tu reddideris, ego primus pocula sumam,  
 et, qua tu biberis, hac ego parte bibam.  
 si tibi forte dabit quod praegustauerit ipse,  
 reice libatos illius ore cibos.  
 nec premat impositis sinito tua colla lacertis, 35  
 mite nec in rigido pectore pone caput,  
 nec sinus admittat digitos habilesue papillae;  
 oscula praecipue nulla dedisse uelis.  
 oscula si dederis, fiam manifestus amator  
 et dicam 'mea sunt' iniciamque manum. 40  
 haec tamen aspiciam, sed quae bene pallia celant,  
 illa mihi caeci causa timoris erunt.  
 nec femori committe femur nec crure cohaere  
 nec tenerum duro cum pede iunge pedem.  
 multa miser timeo, quia feci multa proterue, 45  
 exemplique metu torqueor ipse mei:  
 saepe mihi dominaeque meae properata uoluptas  
 ueste sub iniecta dulce peregit opus.  
 hoc tu non facies; sed ne fecisse puteris,

conscia de tergo pallia deme tuo. 50  
 uir bibat usque roga (precibus tamen oscula desint),  
 dumque bibit, furtim, si potes, adde merum.  
 si bene compositus somno uinoque iacebit,  
 consilium nobis resque locusque dabunt.  
 cum surges abitura domum, surgemus et omnes, 55  
 in medium turbae fac memor agmen eas:  
 agmine me inuenies aut inuenieris in illo;  
 quicquid ibi poteris tangere, tange, mei.  
 me miserum! monui, paucas quod prosit in horas;  
 separor a domina nocte iubente mea. 60  
 nocte uir includet; lacrimis ego maestus obortis,  
 qua licet, ad saeuas prosequar usque fores.  
 oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet:  
 quod mihi das furtim, iure coacta dabis.  
 uerum inuita dato (potes hoc) similisque coactae: 65  
 blanditiae taceant sitque maligna Venus.  
 si mea uota ualent, illum quoque ne iuuat, opto;  
 si minus, at certe te iuuat inde nihil.  
 sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur,  
 cras mihi constanti uoce dedisse nega. 70

## V

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;  
 apposui medio membra leuanda toro.  
 pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestrae,  
 quale fere siluae lumen habere solent,  
 qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos 5  
 aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.  
 illa uerecundis lux est praebenda puellis,  
 qua timidus latebras speret habere pudor.  
 ecce, Corinna uenit tunica uelata recincta,  
 candida diuidua colla tegente coma, 10  
 qualiter in thalamos formosa Semiramis isse  
 dicitur et multis Lais amata uiris.  
 deripui tunicam; nec multum rara nocebat,  
 pugnabat tunica sed tamen illa tegi,  
 cumque ita pugnaret tamquam quae uincere nollet, 15  
 uicta est non aegre prodicione sua.  
 ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,  
 in toto nusquam corpore menda fuit:  
 quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!  
 forma papillarum quam fuit apta premi! 20  
 quam castigato planus sub pectore uenter!

quantum et quale latus! quam iuuenale femur!  
singula quid referam? nil non laudabile uidi,  
et nudam pressi corpus ad usque meum.  
cetera quis nescit? lassi requieuimus ambo. 25  
proueniant medii sic mihi saepe dies.

## VI

Ianitor (indignum) dura religate catena,  
difficilem moto cardine pande forem.  
quod precor exiguum est: aditu fac ianua paruo  
obliquum capiat semiadaperta latus. 5  
longus amor tales corpus tenuauit in usus  
aptaque subducto pondere membra dedit;  
ille per excubias custodum leniter ire  
monstrat, inoffensos derigit ille pedes.  
at quondam noctem simulacraque uana timebam;  
mirabar, tenebris quisquis iturus erat: 10  
risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido  
et leuiter 'fies tu quoque fortis' ait.  
nec mora, uenit amor; non umbras nocte uolantes,  
non timeo strictas in mea fata manus:  
te nimium lentum timeo, tibi blandior uni; 15  
tu, me quo possis perdere, fulmen habes.  
aspice (uti uideas, immitia claustra relaxa)  
uda sit ut lacrimis ianua facta meis.  
certe ego, cum posita stares ad uerba ueste,  
ad dominam pro te uerba tremante tuli. 20  
ergo, quae ualuit pro te quoque gratia quondam,  
heu facinus! pro me nunc ualet illa parum?  
redde uicem meritis: grato licet esse quod optas.  
tempora noctis eunt; excute poste seram.  
excute: sic unquam longa releuere catena, 25  
nec tibi perpetuo serua bibatur aqua.  
ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis:  
roboribus duris ianua fulta riget.  
urbibus obsessis clausae munimina portae  
prosunt: in media pace quid arma times? 30  
quid facies hosti, qui sic excludis amantem?  
tempora noctis eunt; excute poste seram.  
non ego militibus uenio comitatus et armis:  
solus eram, si non saeuus adesset Amor;  
hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum: 35  
ante uel a membris diuidar ipse meis.  
ergo Amor et modicum circa mea tempora uinum

mecum est et madidis lapsa corona comis.  
 arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?  
 tempora noctis eunt; excute poste seram. 40  
 lentus es, an somnus, qui te male perdat, amantis  
 uerba dat in uentos aure repulsa tua?  
 at, memini, primo, cum te celare uolebam,  
 peruigil in mediae sidera noctis eras.  
 forsitan et tecum tua nunc requiescit amica: 45  
 heu, melior quanto sors tua sorte mea!  
 dummodo sic, in me durae transite catenae.  
 tempora noctis eunt; excute poste seram.  
 fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes  
 rauaque concussae signa dedere fores? 50  
 fallimur: impulsus est animoso ianua uento.  
 ei mihi, quam longe spem tulit aura meam!  
 si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae,  
 huc ades et surdas flamine tunde fores.  
 urbe silent tota, uitreoque madentia rore 55  
 tempora noctis eunt; excute poste seram,  
 aut ego iam ferroque ignique paratior ipse,  
 quem face sustineo, tecta superba petam.  
 nox et Amor uinumque nihil moderabile suadent:  
 illa pudore uacat, Liber Amorque metu. 60  
 omnia consumpsi, nec te precibusque minisque  
 mouimus, o foribus durior ipse tuis.  
 non te formosae decuit seruare puellae  
 limina: sollicito carcere dignus eras.  
 iamque pruinosis molitur Lucifer axes, 65  
 inque suum miseros excitat ales opus.  
 at tu, non laetis detracta corona capillis,  
 dura super tota limina nocte iace;  
 tu dominae, cum te proiectam mane uidebit,  
 temporis absumpti tam male testis eris. 70  
 qualiscumque uale sentique abeuntis honorem,  
 lente nec admisso turpis amante, uale.  
 uos quoque, crudeles rigido cum limine postes  
 duraque conseruae ligna, ualete, fores.

## VII

Adde manus in uincla meas (meruere catenas),  
 dum furor omnis abit, siquis amicus ades.  
 nam furor in dominam temeraria bracchia mouit;  
 flet mea uesana laesa puella manu.  
 tunc ego uel caros potui uiolare parentes 5

saeua uel in sanctos uerbera ferre deos.  
 quid? non et clipei dominus septemplicis Aiax  
 strauit deprensos lata per arua greges,  
 et uindex in matre patris, malus ultor, Orestes  
 ausus in arcanas poscere tela deas? 10  
 ergo ego digestos potui laniare capillos?  
 nec dominam motae dedecueret comae:  
 sic formosa fuit; talem Schoeneida dicam  
 Maenalias arcu sollicitasse feras;  
 talis periuri promissaque uelaque Thesei 15  
 fleuit praecipites Cressa tulisse Notos;  
 sic, nisi uittatis quod erat, Cassandra, capillis,  
 procubuit templo, casta Minerua, tuo.  
 quis mihi non 'demens', quis non mihi 'barbare' dixit?  
 ipsa nihil: pauido est lingua retenta metu. 20  
 sed taciti fecere tamen conuicia uultus;  
 egit me lacrimis ore silente reum.  
 ante meos umeris uellem cecidisse lacertos;  
 utiliter potui parte carere mei.  
 in mea uaesanas habui dispendia uires 25  
 et ualui poenam fortis in ipse meam.  
 quid mihi uobiscum, caedis scelerumque ministrae?  
 debita sacrilegae uincla subite manus.  
 an, si pulsassem minimum de plebe Quiritem,  
 plecterer, in dominam ius mihi maius erit? 30  
 pessima Tydides scelerum monimenta reliquit:  
 ille deam primus perculit; alter ego.  
 et minus ille nocens: mihi, quam profitebar amare  
 laesa est; Tydides saeuus in hoste fuit.  
 i nunc, magnificos uictor molire triumphos, 35  
 cinge comam lauro uotaque redde Ioui,  
 quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,  
 clamet 'io, forti uicta puella uiro est!'  
 ante eat effuso tristis captiua capillo,  
 si sinerent laesae, candida tota, genae. 40  
 aptius impressis fuerat liuere labellis  
 et collum blandi dentis habere notam.  
 denique si tumidi ritu torrentis agebar  
 caecaque me praedam fecerat ira suam,  
 nonne satis fuerat timidae inclamasse puellae 45  
 nec nimium rigidas intonuisse minas  
 aut tunicam a summa diducere turpiter ora  
 ad mediam )mediae zona tulisset opem)?  
 at nunc sustinui raptis a fronte capillis



ferreus ingenuas ungue notare genas. 50  
 astitit illa amens albo et sine sanguine uultu,  
 caeduntur Pariis qualia saxa iugis;  
 exanimes artus et membra trementia uidi,  
 ut cum populeas uentilat aura comas,  
 ut leni Zephyro gracilis uibratur harundo 55  
 summaue cum tepido stringitur unda Noto;  
 suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,  
 qualiter abiecta de niue manat aqua.  
 tunc ego me primum coepi sentire nocentem;  
 sanguis erat lacrimae, quas dabat illa, meus. 60  
 ter tamen ante pedes uolui procumbere supplex;  
 ter formidatas reppulit illa manus.  
 at tu ne dubita (minuet uindicta dolorem)  
 protinus in uultus unguibus ire meos.  
 nec nostris oculis nec nostris parce capillis: 65  
 quamlibet infirmas adiuuat ira manus.  
 neue mei sceleris tam tristia signa supersint,  
 pone recompositas in statione comas.

### VIII

Est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,  
 audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.  
 ex re nomen habet: nigri non illa parentem  
 Memnonis in roseis sobria uidit equis.  
 illa magas artes Aeaeaeque carmina nouit 5  
 inque caput liquidas arte recuruat aquas;  
 scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo  
 licia, quid ualeat uirus amantis equae.  
 cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;  
 cum uoluit, puro fulget in orbe dies. 10  
 sanguine, si qua fides, stillantia sidera uidi;  
 purpureus Lunae sanguine uultus erat.  
 hanc ego nocturnas uersam uolitare per umbras  
 suspicor et pluma corpus anile tegi.  
 suspicor, et fama est; oculis quoque pupula duplex 15  
 fulminat et gemino lumen ab orbe uenit.  
 euocat antiquis proauos atausque sepulcris  
 et solidam longo carmine findit humum.  
 haec sibi proposuit thalamos temerare pudicos;  
 nec tamen eloquio lingua nocente caret. 20  
 fors me sermoni testem dedit; illa monebat  
 tália (me duplices occuluere fores):  
 'scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato?

haesit et in uultu constitit usque tuo.  
 et cur non placeas? nulli tua forma secunda est; 25  
 me miseram! dignus corpore cultus abest.  
 tam felix esses quam formosissima uellem:  
 non ego te facta diuite pauper ero.  
 stella tibi oppositi nocuit contraria Martis;  
 Mars abiit; signo nunc Venus apta suo. 30  
 prosit ut adueniens, en adspice: diues amator  
 te cupiit; curae, quid tibi desit, habet.  
 est etiam facies, qua se tibi conparet, illi:  
 si te non emptam uellet, emendus erat.  
 erubuit! decet alba quidem pudor ora, sed iste, 35  
 si simules, prodest; uerus obesse solet.  
 cum bene deiectis gremium spectabis ocellis,  
 quantum quisque ferat, respiciendus erit.  
 forsitan immundae Tatio regnante Sabinae  
 noluerint habiles pluribus esse uiris; 40  
 nunc Mars externis animos exercet in armis,  
 at Venus Aeneae regnat in urbe sui.  
 ludunt formosae: casta est, quam nemo rogauit;  
 aut, si rusticitas non uetat, ipsa rogat.  
 has quoque, quae frontis rugas in uertice portant, 45  
 excute, de rugis crimina multa cadent.  
 Penelope iuuenum uires temptabat in arcu;  
 qui latus argueret corneus arcus erat.  
 labitur occulte fallitque uolatilis aetas,  
 ut celer admissis labitur amnis aquis. 50  
 aera nitent usu, uestis bona quaerit haberi,  
 canescunt turpi tecta relictis situ:  
 forma, nisi admittas, nullo exercente senescit;  
 nec satis effectus unus et alter habent.  
 certior e multis nec tam inuidiosa rapina est; 55  
 plena uenit canis de grege praeda lupis.  
 ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates  
 donat? amatoris milia multa leges.  
 ipse deus uatum palla spectabilis aurea  
 tractat inauratae consona fila lyrae. 60  
 qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;  
 crede mihi, res est ingeniosa dare.  
 nec tu, si quis erit capitis mercede redemptus,  
 despice: gypsati crimen inane pedis.  
 nec te decipiant ueteres circum atria cerae: 65  
 tolle tuos tecum, pauper amator, auos.  
 qui, quia pulcher erit, poscet sine munere noctem,

quod det amatorem flagitet ante suum.  
 parcius exigit pretium, dum retia tendis,  
 ne fugiant; captos legibus ure tuis. 70  
 nec nocuit simulatus amor: sine credat amari  
 et caue, ne gratis hic tibi constet amor.  
 saepe nega noctes: capitis modo finge dolorem;  
 et modo, quae causas praebeat, Isis erit.  
 mox recipe, ut nullum patiendi colligat usum 75  
 neue relentscat saepe repulsus amor.  
 surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti;  
 audiat exclusi uerba receptus amans;  
 et quasi laesa prior nonnumquam irascere laeso:  
 uanescit culpa culpa repensa tua. 80  
 sed numquam dederis spatiosum tempus in iram:  
 saepe simultates ira morata facit.  
 quin etiam discant oculi lacrimare coacti,  
 et faciant udas illa uel illa genas;  
 nec, si quem falles, tu periurare timeto: 85  
 commodat in lusus numina surda Venus.  
 seruus et ad partes sollers ancilla parentur,  
 qui doceant apte quid tibi possit emi,  
 et sibi pauca rogent: multos si pauca rogabunt,  
 postmodo de stipula grandis aceruus erit. 90  
 et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem:  
 fit cito per multas praeda petita manus.  
 cum te deficient poscendi munera causae,  
 natalem libo testificare tuum.  
 ne securus amet nullo riuale caueto: 95  
 non bene, si tollas proelia, durat amor.  
 ille uiri uideat toto uestigia lecto  
 factaque lasciuis liuida colla notis;  
 munera praecipue uideat quae miserit alter:  
 si dederit nemo, Sacra roganda Via est. 100  
 cum multa abstuleris, ut non tamen omnia donet,  
 quod numquam reddas, commodet ipsa roga.  
 lingua iuuat mentemque tegat: blandire noceque;  
 impia sub dulci melle uenena latent.  
 haec si praestiteris usu mihi cognita longo 105  
 nec tulerint uoces uentus et aura meas,  
 saepe mihi dices uiuae bene, saepe rogabis  
 ut mea defunctae molliter ossa cubent –'  
 uox erat in cursu, cum me mea prodidit umbra;  
 at nostrae uix se continuere manus 110  
 quin albam raramque comam lacrimosaque uino

lumina rugosas distraherentque genas.  
 di tibi dent nullosque Lares inopemque senectam,  
 et longas hiemes perpetuamque sitim!

## IX

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;  
 Attice, crede mihi, militat omnis amans.  
 quae bello est habilis, Veneri quoque conuenit aetas:  
 turpe senex miles, turpe senilis amor.  
 quos petiere duces animos in milite forti, 5  
 hos petit in socio bella puella uiro:  
 peruigilant ambo, terra requiescit uterque;  
 ille fores dominae seruat, at ille ducis.  
 militis officium longa est uia: mitte puellam,  
 strenuus exempto fine sequetur amans; 10  
 ibit in aduersos montes duplicataque nimbo  
 flumina, congestas exteret ille niues,  
 nec freta pressurus tumidos causabitur Euros  
 aptae uerrendis sidera quaeret aquis.  
 quis nisi uel miles uel amans et frigora noctis 15  
 et denso mixtas perferet imbre niues?  
 mittitur infestos alter speculator in hostes,  
 in riuale oculos alter, ut hoste, tenet.  
 ille graues urbes, hic durae limen amicae  
 obsidet; hic portas frangit, at ille fores. 20  
 saepe soporatos inuadere profuit hostes  
 caedere et armata uulgus inerme manu.  
 sic fera Threicii ceciderunt agmina Rhesi,  
 et dominum capti deseruistis equi.  
 nempe maritorum somnis utuntur amantes 25  
 et sua sopitis hostibus arma mouent.  
 custodum transire manus uigilumque cateruas  
 militis et miseri semper amantis opus.  
 Mars dubius, nec certa Venus: uictique resurgunt,  
 quosque neges umquam posse iacere, cadunt. 30  
 ergo desidiam quicumque uocabat amorem,  
 desinat: ingenii est experientis amor.  
 ardet in abducta Briseide magnus Achilles  
 (dum licet, Argeas frangite, Troes, opes);  
 Hector ab Andromaches complexibus ibat ad arma, 35  
 et, galeam capiti quae daret, uxor erat;  
 summa ducum, Atrides uisa Priameide fertur  
 Maenadis effusis obstipuisse comis.  
 Mars quoque deprensus fabrilia uincula sensit:

notior in caelo fabula nulla fuit. 40  
 ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;  
 mollierant animos lectus et umbra meos;  
 impulit ignauum formosae cura puellae,  
 iussit et in castris aera merere suis.  
 inde uides agilem nocturnaue bella gerentem: 45  
 qui nolet fieri desidiosus, amet.

## X

Qualis ab Eurota Phrygiis auecta carinis  
 coniugibus belli causa duobus erat,  
 qualis erat Lede, quam plumis abditus albis  
 callidus in falsa lusit adulter aue,  
 qualis Amymone siccis errauit in Argis, 5  
 cum premeret summi uerticis urna comas,  
 talis eras: aquilamque in te taurumque timebam  
 et quicquid magno de Ioue fecit amor.  
 nunc timor omnis abest animique resanuit error,  
 nec facies oculos iam capit ista meos. 10  
 cur sim mutatus quaeris? quia munera poscis:  
 haec te non patitur causa placere mihi.  
 donec eras simplex, animum cum corpore amaui;  
 nunc mentis uitio laesa figura tua est.  
 et puer est et nudus Amor; sine sordibus annos 15  
 et nullas uestes, ut sit apertus, habet.  
 quid puerum Veneris pretio prostare iubetis?  
 quo pretium condatur, non habet ille sinum.  
 nec Venus apta feris Veneris nec filius armis:  
 non decet imbelles aera merere deos. 20  
 stat meretrix certo cuius mercabilis aere  
 et miseras iusso corpore quaerit opes;  
 deuouet imperium tamen haec lenonis auari  
 et, quod uos facitis sponte, coacta facit.  
 Sumite in exemplum pecudes ratione carentes: 25  
 turpe erit, ingenium mitius esse feris.  
 non equa munus equum, non taurum uacca poposcit,  
 non aries placitam munere captat ouem.  
 sola uiro mulier spoliis exultat adeptis,  
 sola locat noctes, sola licenda uenit 30  
 et uendit, quod utrumque iuuat, quod uterque petebat,  
 et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.  
 quae Venus ex aequo uentura est grata duobus,  
 altera cur illam uendit et alter emit?  
 cur mihi sit damno, tibi sit lucrosa uoluptas, 35

quam socio motu femina uirque ferunt?  
 nec bene conducti uendunt periuria testes  
 nec bene selecti iudicis arca patet.  
 turpe reos empta miseros defendere lingua,  
 quod faciat magnas, turpe tribunal, opes; 40  
 turpe tori reditu census augere paternos  
 et faciem lucro prostituisset suam.  
 gratia pro rebus merito debetur inemptis;  
 pro male conducto gratia nulla toro.  
 omnia conductor soluit; mercede soluta; 45  
 non manet officio debitor ille tuo.  
 parcite, formosae, pretium pro nocte pacisci:  
 non habet euentus sordida praeda bonos.  
 non fuit armillas tanti pepigisse Sabinas,  
 ut premerent sacrae uirginis arma caput; 50  
 e quibus exierat, traiecit uiscera ferro  
 filius, et poenae causa monile fuit.  
 nec tamen indignum est a diuite praemia posci:  
 munera poscenti quod dare possit habet;  
 carpite de plenis pendentes uitibus uuas, 55  
 praebeat Alcinoi poma benignus ager.  
 officium pauper numeret studiumque fidemque;  
 quod quis habet, dominae conferat omne suae.  
 est quoque carminibus meritas celebrare puellas  
 dos mea: quam uolui, nota fit arte mea. 60  
 scinduntur uestes, gemmae franguntur et aurum;  
 carmina quam tribuent, fama perennis erit.  
 nec dare, sed pretium posci dedignor et odi;  
 quod nego poscenti, desine uelle, dabo.

## XI

Colligere incertos et in ordine ponere crines  
 docta neque ancillas inter habenda Nape  
 inque ministeriis furtivae cognita noctis  
 utilis et dandis ingeniosa notis,  
 saepe uenire ad me dubitantem hortata Corinnam, 5  
 saepe laboranti fida reperta mihi,  
 accipe et ad dominam peraratas mane tabellas  
 perfer et obstantes sedula pelle moras.  
 nec silicum uenae nec durum in pectore ferrum  
 nec tibi simplicitas ordine maior adest; 10  
 credibile est et te sensisse Cupidinis arcus:  
 in me militiae signa tuere tuae.  
 si quaeret quid agam, spe noctis uiuere dices;

cetera fert blanda cera notata manu.  
 dum loquor, hora fugit: uacuae bene redde tabellas, 15  
 uerum continuo fac tamen illa legat.  
 aspicias oculos mando frontemque legentis:  
 et tacito uultu scire futura licet.  
 nec mora, perlectis rescribat multa iubeto:  
 odi, cum late splendida cera uacat. 20  
 comprimat ordinibus uersus, oculosque moretur  
 margine in extremo littera +rasa+ meos.  
 quid digitos opus est graphio lassare tenendo?  
 hoc habeat scriptum tota tabella 'ueni.'  
 non ego uictrices lauro redimire tabellas 25  
 nec Veneris media ponere in aede morer.  
 subscribam VENERI FIDAS SIBI NASO MINISTRAS  
 DEDICAT. AT NVPER VILE FVISTIS ACER.

## XII

Flete meos casus: tristes rediere tabellae;  
 infelix hodie littera posse negat.  
 omina sunt aliquid: modo cum discedere uellet,  
 ad limen digitos restitit icta Nape.  
 missa foras iterum limen transire memento 5  
 cautius atque alte sobria ferre pedem.  
 ite hinc, difficiles, funebria ligna, tabellae,  
 tuque, negaturis cera referta notis,  
 quam, puto, de longae collectam flore cicutae  
 melle sub infami Corsica misit apis. 10  
 at tamquam minio penitus medicata rubebas:  
 ille color uere sanguinolentus erat.  
 proiectae triuiis iaceatis, inutile lignum,  
 uosque rotae frangat praetereuntis onus.  
 illum etiam, qui uos ex arbore uertit in usum, 15  
 conuincam puras non habuisse manus.  
 praebuit illa arbor misero suspendia collo,  
 carnifici diras praebuit illa cruces;  
 illa dedit turpes raucis bubonibus umbras,  
 uulturis in ramis et strigis oua tulit. 20  
 his ego commisi nostros insanus amores  
 molliaque ad dominam uerba ferenda dedi?  
 aptius hae capiant uadimonia garrula cerae,  
 quas aliquis duro cognitor ore legat;  
 inter ephemeridas melius tabulasque iacerent, 25  
 in quibus absumptas fleret auarus opes.  
 ergo ego uos rebus duplices pro nomine sensi:

auspicii numerus non erat ipse boni.  
 quid precer iratus, nisi uos cariota senectus  
 rodant, et immundo cera sit alba situ? 30

### XIII

Iam super oceanum uenit a seniore marito  
 flaua pruinosa quae uehit axe diem.  
 quo properas, Aurora? Mane: sic Memnonis umbris  
 annua sollemni caede parentet auis.  
 nunc iuuat in teneris dominae iacuisse lacertis; 5  
 si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.  
 nunc etiam somni pingues et frigidus aer,  
 et liquidum tenui gutture cantat auis.  
 quo properas ingrata uiris, ingrata puellis?  
 roscida purpurea supprime lora manu. 10  
 ante tuos ortus melius sua sidera seruat  
 nauita nec media nescius errat aqua.  
 te surgit quamuis lassus ueniente uiator  
 et miles saeuas aptat ad arma manus.  
 prima bidente uides oneratos arua colentes, 15  
 prima uocas tardos sub iuga panda boues.  
 tu pueros somno fraudas tradisque magistris,  
 ut subeant tenerae uerbera saeua manus;  
 atque eadem sponsum +cultos+ ante atria mittis,  
 unius ut uerbi grandia damna ferant. 20  
 nec tu consulto nec tu iucunda diserto:  
 cogitur ad lites surgere uterque nouas.  
 tu, cum feminei possint cessare labores,  
 lanificam reuocas ad sua pensa manum.  
 omnia perpeterer; sed surgere mane puellas 25  
 quis, nisi cui non est ulla puella, ferat?  
 optauit quotiens ne nox tibi cedere uellet,  
 ne fugerent uultus sidera mota tuos!  
 optauit quotiens aut uentus frangeret axem  
 aut caderet spissa nube retentus equus! 30  
 inuida, quo properas? quod erat tibi filius ater,  
 materni fuerat pectoris ille color. 32  
 Tithono uellem de te narrare liceret: 35  
 femina non caelo turpior ulla foret.  
 illum dum refugis, longo quia grandior aeuo,  
 surgis ad inuisas a sene mane rotas;  
 at si quem manibus Cephalum complexa teneres,  
 clamares: 'lente currite, noctis equi.' 40  
 cur ego plectar amans, si uir tibi marcet ab annis?



num me nupsisti conciliante seni?  
 aspice quot somnos iuueni donarit amato  
 Luna, neque illius forma secunda tuae.  
 ipse deum genitor, ne te tam saepe uideret, 45  
 commisit noctes in sua uota duas.'  
 iurgia finieram. scires audisse: rubebat,  
 nec tamen assueto tardius orta dies.

#### XIV

Dicebam 'medicare tuos desiste capillos';  
 tingere quam possis, iam tibi nulla coma est.  
 at si passa fores, quid erat spatiosius illis?  
 contigerant inum qua patet usque latus.  
 quid, quod erant tenues et quos ornare timeres, 5  
 uela colorati qualia Seres habent,  
 uel pede quod gracili deducit aranea filum,  
 cum leue deserta sub trabe nectit opus?  
 nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille  
 sed, quamuis neuter, mixtus uterque color, 10  
 qualem cliuosae madidis in uallibus Idae  
 ardua derepto cortice cedrus habet.  
 adde quod et dociles et centum flexibus apti  
 et tibi nullius causa doloris erant.  
 non acus abrupit, non uallum pectinis illos; 15  
 ornatrix tuto corpore semper erat;  
 ante meos saepe est oculos ornata nec umquam  
 bracchia derepta saucia fecit acu.  
 saepe etiam nondum digestis mane capillis  
 purpureo iacuit semisupina toro; 20  
 tum quoque erat neclecta decens, ut Threcia Bacche,  
 cum temere in uiridi gramine lassa iacet.  
 cum graciles essent tamen et lanuginis instar,  
 heu, mala uexatae quanta tulere comae!  
 quam se praebuerunt ferro patienter et igni, 25  
 ut fieret torto nexilis orbe sinus!  
 clamabam 'scelus est istos, scelus, urere crines.  
 sponte decent: capiti, ferrea, parce tuo.  
 uim procul hinc remoue: non est, qui debeat uri;  
 erudit admotas ipse capillus acus.' 30  
 formosae periere comae, quas uellet Apollo,  
 quas uellet capiti Bacchus inesse suo;  
 illis contulerim, quas quondam nuda Dione  
 pingitur umentis sustinuisse manu.  
 quid male dispositos quereris periisse capillos? 35

quid speculum maesta ponis inepta manu?  
 non bene consuetis a te spectaris ocellis:  
 ut placeas, debes immemor esse tui.  
 non te cantatae laeserunt paelicis herbae,  
 non anus Haemonia perfida lauit aqua, 40  
 nec tibi uis morbi nocuit (procul omen abesto),  
 nec minuit densas inuida lingua comas.  
 facta manu culpaque tua dispendia sentis;  
 ipsa dabas capiti mixta uenena tuo.  
 nunc tibi captiuos mittet Germania crines; 45  
 tuta triumphatae munere gentis eris.  
 o quam saepe comas aliquo mirante rubebis  
 et dices 'empta nunc ego merce probor.  
 nescioquam pro me laudat nunc iste Sygambram;  
 fama tamen memini cum fuit ista mea.' 50  
 me miserum! lacrimas male continet oraque dextra  
 protegit ingenuas picta rubore genas;  
 sustinet antiquos gremio spectatque capillos,  
 ei mihi, non illo munera digna loco.  
 collige cum uultu mentem: reparabile damnum est; 55  
 postmodo natiua conspiciere coma.

## XV

Quid mihi Liur edax, ignauos obicis annos  
 ingeniiue uocas carmen inertis opus,  
 non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,  
 praemia militiae puluerulenta sequi,  
 nec me uerbosas leges ediscere nec me 5  
 ingrato uocem prostituisse foro?  
 mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis  
 quaeritur, in toto semper ut orbe canar.  
 uiuet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,  
 dum rapidas Simois in mare uoluet aquas; 10  
 uiuet et Ascraeus, dum mustis uua tumebit,  
 dum cadet incurua falce resecta Ceres.  
 Battiades semper toto cantabitur orbe:  
 quamuis ingenio non ualet, arte ualet.  
 nulla Sophocleo ueniet iactura cothurno; 15  
 cum sole et luna semper Aratus erit.  
 dum fallax seruus, durus pater, improba lena  
 uiuent et meretrix blanda, Menandros erit.  
 Ennius arte carens animosique Accius oris  
 casurum nullo tempore nomen habent. 20  
 Varronem primamque ratem quae nesciet aetas

aureaque Aesonio terga petita duci?  
 carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,  
 exitio terras cum dabit una dies.  
 Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur, 25  
 Roma triumphati dum caput orbis erit.  
 donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,  
 discentur numeri, culte Tibulle, tui.  
 Gallus et Hesperiiis et Gallus notus Eois,  
 et sua cum Gallo nota Lycoris erit. 30  
 ergo cum silices, cum dens patientis aratri  
 depereant aeuo, carmina morte carent:  
 cedant carminibus reges regumque triumpho,  
 cedat et auriferi ripa benigna Tagi.  
 uilia miretur uulgus; mihi flauus Apollo 35  
 pocula Castalia plena ministret aqua,  
 sustineamque coma metuentem frigora myrtum  
 atque a sollicito multus amante legar.  
 pascitur in uiuis Liuor; post fata quiescit,  
 cum suus ex merito quemque tuetur honos. 40  
 ergo etiam cum me supremus adederit ignis,  
 uiuam, parsque mei multa superstes erit.